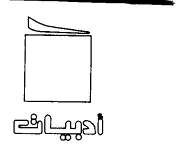




الدكتور أحمد درويش

أستاذ بجامعة القاهرة

عميد كلية الآداب بجامعة السلطان قابوس


الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

إشراف الدكتور محمود علي مكي

أستاذ الأدب الأندلسي - كلية الآداب بجامعة القاهرة
وعضو مجمع اللغة العربية

© الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ، ٢٠٠٣

١٠ (أ)، شارع حسين واصف ، ميدان المساحة ، الدقي ، الجيزة - مصر

يطلب من : شركة أبو الهول للنشر
٣ شارع شواربي بالقاهرة ت : ٣٩٣٥٦٠٨ ، ٣٩٢٠٦١٦
١٢٧ طريق الحرية (فؤاد سابقا) - الشلالات ، الإسكندرية ت : ٤٩٢٤٨٣٩

جميع الحقوق محفوظة : لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب ، أو تخزينه
أو تسجيله بأية وسيلة ، أو تصويره دون موافقة خطية من الناشر .

الطبعة الأولى ٢٠٠٣

رقم الإيداع ٢٠٠٣/٥٦٨٥
الترقيم الدولي ٩٧٧ - ١٦ - ٠٦٧٦ - X ISBN

طبع في دار نوبار للطباعة ، القاهرة

إهداء

يا مَنْ مَزَجت توهّج الظهيرةِ بهدوء الأصيل
لكيْ تتولدَ منهما الرؤيةُ الشامخةُ الثاقبة
يا مَنْ علّمتني أنّ حرارةَ النفسِ الإنسانيةِ الصادقةِ ،
قد تَهَبُ من المعرفةِ والإشراقِ في الزمنِ اليسير ،
ما تُقَصّر دونَه الأسفارُ في الزمن الطويل -
إليك أُهدي هذا الكتاب ، عرفاناً ومحبَّةً وتقديرا .

المحتويات

الصفحة

الصفحة



بين يدي الكتاب

القضية الرئيسية التي تحاول صفحات هذا الكتاب أن تتعرض لها بالمناقشة وإثارة الأسئلة هي قضية « الثقافة » في عصر « العولمة » ، وهي قضية متشعبة الجوانب واسعة الأطراف ، تلامس كثيرًا من حقول الدراسات الإنسانية ، وتتداخل خلال الحوار حولها آراء علماء السياسة والاقتصاد والاجتماع والدراسات الأدبية واللغوية ومقارنة الآداب والأنثروبولوجيا والتاريخ والتربية وصناعة الرأي وقنوات الاتصال ، وغيرها من فروع المعرفة المتصلة بها .

إن إلقاء الضوء على مفهوم « الثقافة » من قبل فروع المعرفة المختلفة والأهمية البالغة التي اكتسبها هذا المفهوم من خلال الصراع العملي لقوى العالم في القرن الأخير ، أثبت أن « الثقافة » ليست ، كما كان يتصور البعض ، ترفًا ، أو حليةً خارجية تضاف إلى مكونات شخصية الفرد أو المجتمع ، أو أنها « مُنتَج » قليل الأهمية إذا قيس بالمنتجات الطبيعية أو الصناعية الملموسة ، أو أنها لا تندرج في عناصر القوى الرئيسية للفرد أو الجماعة مثل القوة العسكرية أو الاقتصادية ، أو في أفضل الأحوال تجيء في مكانة شديدة التواضع بالنسبة لهما .

لقد برهنت الدراسات النظرية والتجارب العملية معًا على أن « الثقافة » هي القوة الرئيسية التي تتولد عنها القوى الأخرى ، وهي « المنتج » المتدفق الذي لا يتناقص رصيده بالإنفاق منه ، وإنما يزداد ، وهو من ثم غير مهدد

بالنضوب والجفاف ، شأن موارد الثروة الطبيعية ، ولا بالتوقُّف والتَّدمير ، شأن منجزاتها الصناعية . ولكنه مهدد بأنواع أخرى من المخاطر ، أفرزتها تنظيرات « العولمة » حول « صراع الحضارات » بدلاً من حوارها ، وخطواتها العملية بهدف فرض نمط ثقافي معين ، بدلاً من تعاون الثقافات لتشكيل النموذج الإنساني الأرقى .

وهذا التهديد من شأنه أن يدفع الثقافات الأخرى ومن بينها ثقافتنا ، لا لكي تدخل في حرب الصِّراع والإبادة ، وإنما لكي تتنبه إلى خصائص الهوية فتحافظ عليها ، ونقاط الضعف فتعالجها ، ولكي تثير قدرًا أكبر من الحوار حول بعض قضاياها التي كادت عروقها تتيبس من قلة ما يضخ فيها من دماء جديدة ، وإلى أن تستفيد من آليات ثقافة الآخر من خلال الحوار معها ، في الوقت الذي تسعى فيه إلى المحافظة على خصائصها وتجديد هويتها .

في هذا الإطار جاءت بحوث هذا الكتاب المتفرّقة ، ما اتصل منها بالمناقشة المباشرة لقضية الثقافة والعولمة والمخاطر التي تهدد هوية الثقافة العربية من خلال الحملة الضارية لثقافة العولمة والعوامل الكامنة في ثقافتنا لمواجهة هذه الحملة بل والاستفادة منها والحوار معها . كما حاورت الثقافات الأخرى على مر العصور ، وتطوير قدراتها الخاصة خلال ذلك ، وهي القدرات التي أشارت لها بحوث أخرى في الكتاب ، سواء من خلال توسيع دائرة الارتباط الثقافي المتجانس بين العربية واللغات الإسلامية التي تشكل الحديقة الخلفيّة لثقافة ظلت تجسِّد « ثقافة العالم » لقرون عدة ، أو من خلال معالجة بعض الوسائل الداخلية التي تتبعها هذه الثقافة في تثبيت جذورها في أرضها لكي تكون أكثر صلابة في مواجهة الرياح التي تريد أن تقتلعها .

وفي هذا الإطار تأتي قضايا مثل أزمة العربية في الجامعات العربية ، وأزمة

المصطلح النقدي ، ومكانة العربية من آداب العالم في القرن العشرين ، ومفهوم عائد الثقافة وجدواها في مناخ التفكير العربي ، وغيرها من القضايا النظرية ، أو من خلال إعادة قراءة تراثها من خلال منظور معاصر لا يتجمد عند قضايا التراث فيعبرها هدف مقصود لذاته ، ولا يهملها باعتبارها صفحة تتصل بزمان غير زماننا ، وإنما يستصفي منها ما يساعد على تثبيت الجذور ، وتأكيد الهوية ، وإضاءة الحاضر ، واستشراف المستقبل .

وإلى جانب هذه القضايا المتصلة بالثقافة في عصر العولمة والجذور التاريخية التي تساعد على تماسكها ، اشتمل الكتاب على بعض البحوث والأحاديث النقدية التطبيقية في مجال الشعر والرواية خاصّة ، لكي نخفف من عبء الاحتشاد النظري المجرد ، ونحاول أن نوضح من خلال الممارسة العملية بعض المقولات النظرية التي يسهل علينا ترديدها ، ونجد صعوبة في عقد مُصالحة حقيقية بينها وبين نصوص ثقافتنا .

لقد اشتملت المادة العلمية التي يضمنها هذا الكتاب على مجموعة من أشكال البث الثقافي في عصر العولمة ، ومن بينها البحث المتوسط الحجم الذي يعالج قضية فكرية ، من خلال حيِّز يسمح للقارئ المتخصص بتتبع جزيئاتها ومناقشة نتائجها ، ويسمح للقارئ العام بمتابعة الحوار والمساهمة فيه إن أراد .

لكن من بين هذه الوسائل ، أيضًا ، الحديث المركز المبسط عَبْر وسائل الإعلام التي شكَّلت وسيلة رئيسية للبث الثقافي في عصر العولمة . ومن هذا المنطلق ، ضمَّ هذا الكتاب مجموعة صغيرة من هذه الأحاديث التي خاطَبت القارئ العامَّ مع محافظتها على بذل أقصى قَدْر من الجهد يطلب من الكاتب المتخصِّص .

وأستأذن القارئ الكريم حين أدعوه في الباب الأول لعقد مزيد من الألفة بينه وبيني من خلال فصلين من السيرة الذاتية ، ليسا في الواقع إلا محاولة لرصد المناخ المحيط بميلاد الأفكار وامتداداتها في النفس والأحلام التي واكبتها والمصاعب التي واجهتها .

والله من وراء القصد

المهندسين – القاهرة **أحمد درويش**

٨ / ٨ / ٢٠٠٢م

الباب الأول
مدخل تمهيدي في السّيرة الذاتية

الفصل الأول

الظَّمأ إلى المعرفة

عندما يكون الإنسان داخل الدّائرة ، ويحاول أن يرصد خمسة عقود متتالية من الوعي ، وعيه بذاته ، و وعيه بالآخر ذاتًا أو زمانًا أو مكانًا ، فلا بدَّ أن يكون الأمر صعبًا ، فالعينُ التي تعودت أن تكون أداة لرؤية الأشياء التي تقع خارجها على بعد مَعْقول ، مطالبة هذه المرة أن ترى ذاتها ، أن ترى العين العين ، ولا بد لها أن تتخذ موقعًا خلال الرُّؤية يفصلها عن المرئي لكي تراه .

في كتاب أندريه موروا عن « فن التَّراجم والسّير الذّاتية » الذي قمت بترجمته إلى العربية ، يشير إلى تفاوُت الناس في إدراك أبعد مراحل الطفولة المبكرة في التذكر ، ويشير إلى حالات بعض الأدباء الذين تساعدهم الذّاكرة على الوصول إلى شهور الطُّفولة الأولى مثل تولستوي الذي يتذكر رائحة الصابون المتسرِّبة إلى أنفه وعينيه وأقدامه الملساء تنزلق على جدار الوعاء

الخشبي الذي كانت أمه تغسل جسده فيه ، ولا تسعني ذاكرتي على استعادة شيء ذي بال في السنوات الأربع الأولى من عمري ، لكن السَّنة الخامسة تحتفظ بحدث ما زلت أحتفظ بصورة زمانه ومكانه و وقع كلماته ورائحة الأشياء المحيطة بي وقت سَماعها فضلاً عن وقعها المروِّع في قلب الطِّفل الصغير آنذاك .

كان الزَّمان أصيل يوم ربيعي مشمس ، وكان الْمَكان بجوار حائط المسجد المجاور لبيتنا وهو مكان تجمُّع مفضل لأهل القرية في مثل هذه اللَّحظة ، وكان الشّارع الذي نقف فيه يَشُق القرية الصَّغيرة عرضًا ، وينتهي من الشَّرق بساحة واسعة تزدحم بالنخيل الطويل ، وتؤدي إلى الطريق الزراعي الذي يستقبل ويودِّع القادمين من القاهرة أو المسافرين إليها ، وعددهم لا يتجاوز أصابع اليدين على امتداد الأسبوع ، ومعظمهم من المجنَّدين أو الطلاب . في هذه اللحظة ظهر من بين النخيل البعيدة عبد الله أبو ماضي قادمًا من حرب فلسطين بعد أن كانت قد انتشرت شائعات عن هزيمة الجيوش وذبح الجنود . وما إن ظهر حتى انفتحت أبواب البيوت المجاورة ، وخرج من فيها يصافحون ويهنئون ويزغردون ويبكون ويتساءلون ، وهم يتابعون الْمَسير والانضمام إلى الدائرة التي تتسع شيئًا فشيئًا ، ويغالبون زحمة الدروب النسبية التي تضيق في هذه اللحظات بعودة الفلاحين مع دوابهم من الحقول . وعندما وصل الموكب إلى المكان الذي كنا نقف فيه ، زاحمت وصافحت وسمعت عبد الله مستمرًّا في حكاياته : « نعم . . من يقع في أيديهم يذبحونه كالخروف » . . وتساءلت : من ؟ وأجاب أكثر من صوت : اليهود . وظلت عودة عبد الله أبو ماضي تشغل القرية أيامًا ، والأطفال يتساءلون في رعب عن الذبح وهل يتم من الأمام كذبح الخراف أم من الخلف ، وتتعدد الإجابات ، لكن الرعب والكراهية تظل كامِنة في القلوب وتحفر في هذه اللحظات المبكرة من الطفولة

مسارها إلى الأبد .

كان أبي من تجار الريف « المستورين » ، تساعده حركته الكثيرة إلى القاهرة والإسكندرية ودمياط ورشيد وبني سويف وغيرها من المدن الصَّغيرة ، على توسيع أفقه واطلاعه على كثير من النَّماذج البشرية التي يتمنى لأبنائه أن يسلكوا طريقها ، ومن هنا كان حرصه على أن يكملَ الصبيان على الأقل تعليمَهم ، مع أنه لا يوجد في القرية إلا الكُتّاب والمدرسة الابتدائية ، وعليهم أن يشدّوا الرحال بعد ذلك إلى « مصر » حيث الجامع الأزهر والأمنية الكبرى أن يكون الأولاد من العُلماء الذين يجمعون خير الدنيا والدين ، وكنت أصغر الأخوين اللذين قدر لهما أن يخوضا هذه التجربة ، وقد سبقني أخي محمود إلى الأزهر بعام ، وكنت فيما يبدو مدللاً من قبل الأب ، فقد وعدني وأنا على مشارف السادسة أن يصحبني معه إلى « الحجاز » في حجته الثالثة التي كان يخطط لها ، وكذلك وعد الحاج محمد الصعيدي ابنه الذي كان في عمري ، وغمرتنا الفرحة وأصبحنا ندعى بين الأطفال بـ « الحجاج » وكانت فترة التمهيد للحاج الصغير لذيذة ، نتصنع فيها الوقار ونتمتع بضم النساء وقبلاتهن وهن يلتمسن البركة مقدمًا ، ونحرص على الذهاب إلى المسجد في آخر الصفوف ، وأحيانا حضور حلقات الذكر التي كانت تهفهف فيها « أكمام » الجلابيب الطويلة للرجال الذاكرين فوق رؤوسنا وهم يتمايلون في هدوء أول الأمر ، فإذا ما اشتدَّت الحُميّا ازدادت السرعة وكثر الهواء المنبعث وتداخلت الأصوات وأصبحنا نستمتع بلذة الدوران والدُّوار مع الذاكرين ثم نسعد معهم بالجلوس للاستراحة وتناول شراب القرفة اللذيذ ، واستمرت الاستعدادات لرحلة الحج وذهبنا إلى « مدينة الصف » للجلوس أمام آلة التصوير ، للحصول على صور لجواز السفر ، ثم ذهبنا إلى « التطعيم » مع الحجاج الكبار ، لكن الفرحة لم تكتمل ، فقد انتشر وباء « التيفود» أو « الكوليرا » في

ذلك العام ، و وضعت القيود على السفر ومنع الأطفال منه ، وضاع حلم « الحاج الصغير » بعد أن ظل يفعل فعله في النفس قرابة العام .

وكان التعويض عن الذهاب إلى الحج بالذهاب إلى « الكُتّاب » لبدء حفظ القرآن الكريم . و ودعت أبي مع المودعين إلى « الرفاص » الذي ركبه الحجاج في النيل من قريتنا إلى القاهرة على مسافة ثمانين كيلو مترًا شمالاً والذي كان يحمل مع الحجاج أمتعتهم و « زوادتهم » التي توفر كل ما يحتاجون من طعام طوال فترة الحج ، وخلال رحلات الذهاب والعودة على السفن من السويس إلى جدة . وكان الاتفاق مع سيدنا على أن يستقبلَني في نفس الصباح في الكتّاب لأبدأ الدرس الأول في القراءة والكتابة وحفظ القرآن . واكتفينا من رائحة الحجاج بالتلهف على الرسائل « الملوّنة » التي تصل من مكة أو المدينة خلال رحلتهم الطويلة وقد رسم على المظاريف وصفحات الرسائل صور الكعبة والبيت الحرام ، وكنا نتقاسم أنا والحاج الصّغير الآخر ، صفحات الرّسائل والمظاريف ونحتفظ بها كجزء من خيوط الحلم اللذيذ المتلاشي . وكذا حفر الشّعور الروحي لنفسه طريقًا في النفس منذ الصِّبا المبكّر .

في الكتّاب ضمّني سيدنا إلى خلية النّحل التي تهدر في صحن بيته المستطيل ، وكان « سيدنا » الشيخ أحمد الحجر مختلفًا بعض الشّيء عن الصورة الشائعة لشيخ الكتّاب ، فلم يكن أعمى يضع الحصى الصغير في شحمة الأذن ويضغط عليها بطرف أصابعه حتى يصرخ الصّبي من الألم ، ولم يكن يقرأ القرآن على المقابر أو البُيوت ، ولم يكن حَسن الصوت كي يرتله في المآتم ، ولم يكن بدينًا مترهل الجسم وإنما كان رجلاً فلاحًا يزرع أرضه بنفسه في الصباح ، ويجلس في الكتّاب بعد الظهر ويحرص على أن يشتري جريدة « الجمهورية » كل يوم بقرش ونصف ثم يعيدها للبائع في اليوم التّالي بنصف قرش مع « المُرْتَجَع » . وهو يدعُ التلاميذ النابهين يقلبون بعض

صفحات الجريدة ، وقد ضمني إلى هؤلاء بعد فترة قصيرة ، ثم هو ينضم إلى المجلس الذي يلتف حول المِذْياع الوحيد في القرية ، وكان والدي قد اشتراه ، ومَعه البطّارية السائلة التي كانت تشحن من ماكينة طحن الدّقيق بالقرية ، قبل أن تتحوّل إلى البطارية الجافّة الأخف وزنًا والأطول عمرًا ، وحول المذياع تدور المناقشات حول استحْسان صوت الشيخ مصطفى إسماعيل مقرئ الملك فاروق والشيخ محمد رفعت أو المقرئ الجديد عبد الباسط عبد الصمد ، وحول نجوم الغناء أم كلثوم وعبد الوهاب وعبد المطلب وليلى مراد ، وحول أطراف السياسة ، والأحاديث الدّينيّة ، وكنت أتابع الحوار بشغف وأتفاصح فأشارك فيه في بعض الأحايين ، وأحرص على اقتناء مجلة الإذاعة ، وأكاد أحفظ صفحاتها ، وأجد في مؤشّر المذياع أداة سحرية تحملني إلى آفاق بعيدة وتزيدني ظمأ ، وكلما حمل المؤشر إليّ أصواتًا ممزوجة بالخرخشة وتموج الصوت وغيابه وظهوره أدركت أني عبرت البحر إلى أماكن نائية على موجات بعيدة ، وازداد إحساسي برَيّ الظمأ وذهبت بي الأحلام بعيدًا .

في العام الثّاني لدخولي الكتّاب التحقت بمدرسة القرية وتابعت ، شأن كثير من أبْناء القرية ، المدرسة صباحًا والكتّاب بعد الظُّهر . وفي المدرسة التقيت بنماذج أخرى من المعلمين ، قليلون منهم يلبسون العمامة أو الجبة أو الطّربوش الطّويل وغالبًا ما يكونون من أبْناء القرى المُجاوِرة ، وكثير منهم يرتدي البنطلون والقميص ، وبعضهم لا يذهب إلى المسجد عند سماع الأذان ، وشَكّل هذا في البداية خروجًا على نَسق المعلِّم الشيخ لكن ما لبثنا أن تعودنا عليه وتابعنا أهل القَرية في إجلالهم وحُبِّهم ، وكانت العَصا في أيديهم أخف منها في أيدي الشيوخ فازدادوا حبًا في أنفسنا .

وكانت جلسة المصطبة في القرية موردًا آخر للتكوين في هذه السِّن المبكِّرة . كانت المصطبة الموجودة أمام بيتنا ملتقى يأوي إليه بعض الناس لقربها من

المسجد ممن ينتظرون الصلاة أو يستريحون قليلا بعدها ، وكانت تمتد عليها السهرة في بَعض الأحيان ممن يفضلون قضاء الوقت في الكلام والحكايات ، وكنت أحب كثيرًا الاستماع إلى الحكايات وخاصة تلك المتصلة بالمغامرات . وشيئًا فشيئًا أصبحت القرية الصغيرة من خلال الحكايات نموذجًا مصغرًا للعالم الكبير ، وتجسدت الخصال الكبرى في ذوات بأعينهم : الطَّيب والشَّهم والشُّجاع والقوي والجَبان و « الدلدول » والمنافق والجميلة واللعوب واللص والساحر وأبو عين صفراء والذكي والغبي وأبو قرون والمفتري والغلبان والفهلوي والجدع . ولم يكد يند نموذج من النماذج الإنسانية التي عرفتها في المدينة الصغيرة أو الكبيرة أو الكبرى فيما بعد ، عن التجسد الذي عايشته في حكايات القرية وشخصياتها وما أضافه إليها الخيال المتوهِّج عند سماعها .

لكن فترة الطفولة سوف تنقضي سريعًا مع دخول الأزهر ولبس العمامة على الرَّأس ، وسوف يتحول الطفل إلى « شيخ صغير » يطالب بالوقار الدائم وإعطاء النموذج في السلوك القويم ، رغم حمّى المراهَقة التي تتأجج في العروق وتبحث عن إشباع من لون آخر ، وتضطر إلى محاولة الحصول على بعض حاجاتها بطرقها الخاصة مع المحافظة على الوقار الخارجي فتصيب مرة وتخفق مرات ، ولا يختفي شَبَح ذلك الوقار حتى في المدينة الكبيرة حيث الخوف من الفشل في الدِّراسة عند التَّلاعُب أو الجلوس على المقاهي أو الاقتراب من المعاصي . وكنا قد حفظنا في كتاب « سيدنا » أبياتا تنسب إلى الإمام الشافعي في مخاطبة أستاذه « وكيع » :

شَكَوْتُ إلى وَكيع سوء حِفْظي فأرشدني إلى تَرْك الْمَعاصـــــي
وأخبرني بأن العلمَ نــــــورٌ ونورُ الله لا يُهدى لعاصـــــــي

وأمضيت تِسْع سنوات من الدراسة الأزهرية في القاهرة ومن معايشة المناخ

الذي أشار طه حسين إلى بعضه في « الأيام » ، وعندما ينظر الإنسان إلى هذه الفترة يجدها مليئة بخليط من الإيجابيات والسلبيات . كانت العلوم الأساسية التي تطرح للدراسة متصلة بعلوم اللغة والدين ، وقد شكلت دون شك البنية الأساسية لما أعتز به الآن من سلامة النطق اللغوي وطواعيته والوقوف على أسرار قرون كاملة من العطاء العظيم في مجال الدراسات الإنسانية العربية والإسلامية ، مما ساعد على تماسك الشخصية في مواجهة الثقافات الأجنبية والإفادة منها دون الذوبان فيها . ولم تكن هذه الفائدة لتتم من خلال الكتب وحدها وإنما من خلال أساتذة أجلاء سعدت بالتلمُذ عليهم في الأزهر مثل الشيخ أحمد الشرباصي ، والمثقف الكبير السيد أحمد صقر ، والعالم الضرير الدكتور محمد فتحي عبد المنعم ، والمؤرخ الشيخ عبد المقصود نصار ، والدكتور محمد الطيب النجار ، وكلهم ساعدوا في غرس الثقافة العربية والإسلامية واستشراف الثقافة المعاصرة الحية .

ومن خلال هؤلاء الأساتذة والمستنيرين في الأزهر خطوت الخطوات الأولى في التعرف على الحياة الثقافية العامة خارج أسوار الأزهر ، وكان فتحي عبد المنعم « الكفيف » يحرضني على الذهاب إلى دار الكتب وإجراء أبحاث في التاريخ والأدب (مع أنه كان يدرس لنا الأحاديث النبوية) . وكنت أعكف على البحث أسابيع طوالاً ويراجعه معي ثم أكتفي بقراءتي له في حجرة المدرِّسين فيمنحني كلمة ثناء ورضا كانت عندي أفضل من كل الجوائز . وكان السيد صقر ينتقل بالطلاب النابهين من « فصل » إلى « آخر » لكي يغيظ بهم الكسالى وهم يقرأون أبحاثهم التي كتبوها من فيض قراءاتهم الخارجية فيمتازون على « أهل الكِتاب » الذين يكتفون بمذاكرة الكتاب المقرر . وقد كافأنا أنا وزميلي حامد طاهر وحماسة عبد اللطيف على أبحاث وقراءات جادة فزار بنا مجلس العقاد ومحمود شاكر في مصر الجديدة في يوم واحد

وقدمنا للأديبين الكبيرين .

وفي الأزهر أيضًا دخلت الحياة السِّياسية العامة في عهد عبد الناصر للمرة الأولى والوحيدة ، ففي أعقاب فشل تجربة الوَحْدة بين مصر وسوريا تم وضع الميثاق الوطني ، وتقرر انتخاب المؤتمر الوطني للقوى الشعبية لمناقشة الميثاق واتَّسع نِطاق التمثيل حتى مستوى تلاميذ الثانوية التي تقرر أن تختار كل منطقة تعليمية منها طالبًا واحدًا يمثلها . ولما كانت معاهد الأزهر الثانوية متناثرة في كل مدن الدَّولة ، فقد تقرر أن ينضم كل معهد إلى المنطقة التعليمية التي يوجد فيها ، وقلل هذا من فرص اختيار أحد من الأزهريين من قبل طلاب المدارس الذين كان لديهم إحساس بأن هؤلاء « الشيوخ الصغار » من نوع « مختلف » ، ومع ذلك تمكنت من الفوز بمقعد منطقة وسط القاهرة التعليمية آنذاك ، مع وجود مدارس ثانوية عريقة بها مثل « الخديوية » و « الإبراهيمية » و « التوفيقية » و لم يفز من كل معاهد الأزهر الأخرى في هذه الجولة معي سوى أحمد عمر هاشم عن منطقة الزقازيق .

وحضرت جلسات البرلمان المؤقت وأنا في السابعة عشرة وقدمت مشروعًا نشِر في مَضابط الجلسات حول قانون تطوير الأزهر آنذاك ، والتقينا على مقاعد المؤتمر بخالد محمد خالد الذي كان قد خاضَ لتوِّه معركة ضد محاولة مسخ التاريخ السِّياسيّ لمصر قبل عام ١٩٥٢ ، والشيخ محمد الغزالي الذي قاد معركة من مِنَصَّة المؤتمر ضد صلاح جاهين الذي كان قد سخر منه في رسم كاريكاتيري في صحيفة الأهرام ، وارتجَّت القاهرة في اليوم التّالي وآلاف من الناس تزحف نحو مبنى الأهرام لترجمه بالحجارة .

لكن الكتب التي كانت تدرس في الأزهر والتي ما زال الكثير منها باقيًا حتى اليوم تمثل التزيُّد والجمود وعدم الملاءمة حتى لتعليم الثقافة العربية الإسلامية ؛ لأنها ببساطة لا تُلائِم عقل التلميذ المعاصر ، ولا هي حتّى أفضل

ما كُتِب في التراث ، فكثير منها ينتسب إلى عصر المُتون والشُّروح والحواشي في فترات ضعف التأليف والإبداع عند العرب والمسلمين ، وما بالك بتلميذ صغير يريد أن يتعلم أصول العبادات وأحكام الفقه لكي يعمل بها ويعلمها الناس فيما بعد ،فيدفع إليه بكتاب « الإقناع في حل ألفاظ أبي شجاع » فيقضي عامًا كاملاً في دراسة أنواع الأحجار التي يجوز التيمُّم بها وهو يعيشُ على شاطئ النيل ؛ أو يطلب معرفة شيء عن تفسير القرآن فيدفع إليه بكتاب « تفسير النَّسفي » الذي يعرب له كل آية ويأتي بعشرات الآراء الخلافية حول إعراب كل كلمة دون أن يقترب من تفسير النَّص ؛ أو يطلب تعلُّم المنطق ومناهج التفكير فيدفعون إليه بكتاب « الخبيصي » في المنطق فلا يستطيع الطالب الوصول إلى الاستيعاب الحقيقي حتى في مَجال تخصُّصه ، ومع أن الأزهر رفع شعار « التطوير » منذ عصر الدكتور محمد البَهِيّ والشيخ محمود شلتوت في أواخر الخمسينيات ، فإن هذه المناهج العقيمة والتي تزداد عقمًا بتحويلها إلى مذكرات ضحلة ، تعوق معظم طلابه عن الانطلاق حتى في آفاق الثقافة العربية الإسلامية إلا من عَصَمَ ربُّك و هم قليل ، ولم يخفف من وقع هذه الكتب إلا قرار الأزهر بأن تضاف إلينا كل كتب المدارس الثانوية لكي نحصل على « الثانويتين » في سَنة واحدة ، وكانت دفعتنا أول من طبق عليها هذا النظام .

ومن أجل هذا كان القرار بالخروج من الأزهر بعد المرحلة الثانوية ، والاكتفاء من هذه المرحلة الثقافية بهذه الإيجابيات والتوقف عن التوغل قبل أن يصبح المرء واحدًا من صناع النَّمَط والمدافعين عنه ، وساعتها لن يكون تغيير المسار سهلا . وكانت « دار العلوم » هي الحل الطبيعي ، والمنعطف الذي اختار كثير من نوابغ الطلاب في الأزهر في الأجيال الماضية الوقوف عنده وتعديل المسار من خلاله ، وكان الحلم بدار العلوم قد بدأ ينمو في نفسي منذ

بدايات المرحلة الثانوية في الأزهر ، كانت الخطابة التي عرفت خطواتها الأولى في مسجد القرية وأنا في مرحلة المراهقة ، قد قَويت في فصول الدِّراسة وحصص الإنشاء مما أغرى مدرس المادة أن ينيبني عنه يومًا في إلقاء خطبة الجُمعة في مسجد الفكهاني بالغوريَّة وهو من مساجد الْمَماليك العريقة الضَّخمة ذات الْمَنابر الشّاهِقَة ، وكنت يومها صبيًا في نحو السادسة عشرة ، ولم أستعن بالأوراق وأنا أؤدي الخطبة التي كنت متأثرًا فيها بخطب الشيخ محمد الغزالي في الجامع الأزهر في معالجة المسائل الفكرية المعاصرة ، وأذكر أنَّني عندما وصلت إلى مقطع علا فيه تحمسي واستنكاري ، هتف رجل من قاع المسجد بصوت جهوري « الله اكبر » فكدت أن أقع من على المنبر هلعًا . . لكنني تماسكت .

غير أن ملكة الخطابة و « زلاقة اللسان » ما لبست أن نافستها وكادت تغطي عليها مَلَكة الشعر الذي بدأ يزحف شيئا فشيئًا من أواسط المرحلة الثانوية حتى أصبح الْمَلَكة المسيطرة والموجهة لغيرها من الأنشطة الثَّقافية . وتركزت القراءة في هذه الفترة حول الدِّراسات الأدبية المؤلفة أو المترجمة وحول دواوين الشعراء وإنتاج المجلات الأدبية كالرسالة والثقافة ، وكانت مكتبات الأحياء الشعبية التي كنا نسكن فيها خلال الدراسة تمدنا بحاجتنا ، وكانت كتب أبناء القرية من الطلاب الجامعيين تسد حاجة الإجازة الصيفية ، وكان من بينهم طالب في دار العلوم ، استعرت منه معظم كتب أساتذة دار العلوم : غنيمي هلال وإبراهيم سلامة وأحمد بدوي وإبراهيم أنيس وأحمد الحوفي وأحمد هيكل وعبد الحكيم بلبع وغيرهم ، وقرأتها وأنا طالب في المرحلة الثانوية ، إلى جانب متابعتي للأحاديث الثقافية في الإذاعة المصرية التي كانت تشكل رافدًا ثقافيًا هامًا .

لم أجد غربة في دار العلوم التي التقيت فيها بالأسماء التي حلمت بها

وقرأت لها ، وبأوائل الطلاب في الثانوية الأزهرية في كل محافظات مصر ، وبطلاب وطالبات من الثّانوية العامّة ، ندرس معهم لأول مرة تحت سقف واحد ، وكل هذا يتم في « الجامعة » حيث الأبواب مَفْتوحة ، والمحاضرات لا يدون فيها « الغياب » والكتب ليست قديمة مؤلفة في العصور الوسطى وإنما هي من تأليف أناس نراهم ونعرفهم وليسوا مثل : « أبي شجاع » و « الخبيصي » ممن كان يصعب تصوُّر شخصياتهم في أذْهاننا ، والمكتبة مفتوحة يمكن أن يكتب الإنسان من خلالها « بحثًا » ، والكافتيريا أيضًا مفتوحة يلتقي عليها الأولاد والبنات أحيانًا والشعر الذي لم يكن يجد متنفسًا له يستطيع الآن أن يتنفس ، وبدا وكأنني وجدت ما كنت أحلم به علميًا وثقافيًا واجتماعيًا .

ومع الجامعة تتسع مطالب الحياة ، وتضيق موارد الأسرة « المستورة » ويصبح البحث عن مورد للرزق أمرًا ضروريًا ، ويعتريني الخوف في البداية ، أخاف أن يفلت منّي هذا الحلم الجميل وقد أمسكت بخيوطه بين يدي ، وأخاف أن أصبح واحدًا من حملة « الشهادات المتوسطة » الذين ينغمسون في وظائف ويحاول الطموحون منهم « إكمال تعليمهم الجامعي » في وقت الفَراغ ، وكنت أرتاع لمجرد عبور الصّورة في خاطري فلقد كنت مصممًا على أن أنغمس في الحياة الجامعية والثّقافيّة حتى أذني ، وأن أبحث عن مورد إضافي في وقت الفراغ . ولم تطل لحسن الحظ حيرتي ، فقد وجدت وظيفة مناسبة في صحيفة كبرى ، في قسم المراجعة اللغوية ، وكانت طبيعتها تقتضي أن أذهب إليها في وقت متأخر من المساء ساعتين أو ثلاثًا أقرأ خلالها الصحيفة التي سوف تصدر في الغد قبل أن يقرأها الناس ، وكان هذا ملائمًا جدًّا لطبيعتي ، فقد عشت حياتي الطلابية ، ولم أمنح لنفسي أي عذر في التقصير في مجال منافسة الآخرين . وظللت بين أوائل الدفعة أحصل على تقديرات جيد جدًّا وامتياز وأتمتع بمكافأة التفوق فتساعدني على تكوين مكتبتي وتوفير الاستقرار

في حياتي ، حتى كانت سنة التخرج (١٩٦٧) فحصلت على المركز الأول على الدُّفعة بتقدير الامتياز مع مرتبة الشرف الأولى ، وعينت معيدًا في قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن ، وبدأت طريقًا أكاديميًا طويلاً صعدت خلاله من أدنى درجات السُّلَّم حتى أعلاها من درجة المعيد إلى درجة العميد .

ومع ذلك فقد كانت فترة العمل المسائية فترة مفيدة ، وجدتني في مطبخ الصحافة ، ألتقي كل يوم بأعلام الكُتّاب الأدباء والسياسيين ، وأتعامل مع كلمات تولد لساعتها قبل أن تتجمد في حروف الرصاص ، وأجدني في موقع مقابل تمامًا لما كنت عليه من سنوات قليلة حين كنت أتعامل مع كلمات « الخبيصي » و « أبي شجاع » ويترسخ في يقيني أن الكتابة ليست شيئًا مستحيلا ، لكنها لكي تكون باقية تتطلب جهدًا خاصًا ، فقد كنت أرى أيضًا كتابات تولد بسهولة وتموت بسهولة وساعد هذا في اتساع مساحة الأفق الْمُحيط .

وكانت سنوات الجامعة فترة تكوين ثَقافي وأكاديمي رائع ، كان النهم للقراءة يزداد ويلتهم كل ما تصل إليه اليد من مؤلفات أو مترجمات ، وتقتني المكتبة الصغيرة كل ما تسمح به الميزانية المتواضعة من المطبوعات الجديدة أو القديمة على سور الأزبكية ، وكانت المشاركة في الحياة الثّقافية من خلال حضور الندوات التي لا تكاد تخلو القاهرة منها في دار الأدباء أو المجلس الأعلى للفنون والآداب ، أو اتِّحاد الكتاب ، أو دار القصة أو الغرفة التجارية أو جمعية الشبان الْمُسلِمين أو الأندية المتناثرة في الأحياء .

ولم تكن قاعات الجامعة بعيدة عن تلك الندوات والمهرجانات ، خاصة أنه أسند إليَّ إدارة النشاط الثقافي عندما كنت طالبًا ومُعيدًا في دار العلوم ، فكنت رئيسًا لجماعة الشِّعر وللجنة الثقافية التي أشرفت من خلالها على تنسيق نَشاط جماعة القصة وجماعة الندوات ، ومن خلال هذه الندوات

استضفت في دار العلوم اللامعين في الستينيات والسبعينيات مثل يحيى حقي ونزار قبّاني ومحمود حسن إسماعيل وصلاح عبد الصبور ومحمد الفَيْتوري وأحمد عبد المعطي حجازي ومَلَك عبد العزيز وعلي الجندي وصالح جودت ويوسف إدريس وفاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة وأمل دنقل وأبو المعاطي أبو النجا وغيرهم من كبار الكتب والنقاد والشعراء ، وكانت المتعة والفائدة من الاستماع إليهم والحوار معهم لا تقدر .

وفي الوقت ذاته كنت قد بدأت نشر قصائدي في مجلة الشعر التي كان يديرها الدكتور عبد القادر القط ، ولفتت القصائد التي كنت أنشرها أو ألقيها أنا وزميلاي حامد طاهر ومحمد حماسة عبد اللطيف أنظار أدباء الفترة ونقادها ، ومنهم صلاح عبد الصبور الذي شجعنا على تجميع ديوان مُشترَك نشرته الهيئة المصرية للكتاب عندما كان رئيسًا لها تحت عنوان « ثلاثة ألحان مصرية » وكتب مقدمته الدكتور أحمد هيكل ، ثم نشرنا بعد ذلك بنحو خمس سنوات في منتصف السبعينيات ديوانًا مشتركًا ثانيًا تحت عنوان « نافذة في جدار الصمت » كتب مقدمته الدكتور محمود الربيعي ، ثم واصَل كل منا بعد ذلك طريقة في الشعر منفردًا ، وراودتنا في أواخر التسعينيات فكرة العودة إلى إصدار ديوان مشترك ، ولم يقدر للفكرة حتى الآن أن ترى النور .

أما الحياة الأكاديميّة فقد كانت مكتظّة بكثير من الرواد الذين تركوا بصمات واضِحة على مَسيرة التكوين المعرفي لدي ، قادنا محمود قاسم أستاذ الفلسفة وعميد الكلية على طريق « المنطق الحديث ومناهج البحث » فهز في نفوسنا كثيرًا من ثوابت القياس الأرسطي لصالح الاستقراء المنهجي الحديث ، وقادنا مره أخرى على طريق تأثير الفكر الإسلامي في أوربا العصور الوسطى من خلال بحثه حول تأثير ابن رشد على توماس الأكويني ، وكان غنيمي هلال يمثل نموذجًا للمثقف الحديث في الدراسات الأدبية والنقدية ، كان قد عاد من

جامعة السربون ومعه أول دكتوراه في العالم العربي في تخصص الأدب المقارَن ، وكان على معرفة جيدة بالإنجليزية والفرنسية والفارسية واليونانية والإسبانية ، وكان قد أصدر كتابيه عن الأدب المقارن والنقد الحديث ، وكان يُحاضِرنا والمعلومات تتزاحم على لسانه فلا نكاد نتابعه ، لكننا ننبهر بنموذج المعرفة المتفجرة ونقبل على كتبه ومقالاته في شغف ، لكننا رأينا هذا النجم المتوهج وهو يحترق ويسحق رغم غزارة معرفته وربما بسبب غزارة معرفته ، كان قد تقدم لكرسي الأستاذية في النقد الأدبي والأدب المقارن والبلاغة ، ونافسه على المقعد الدكتور بدوي طبانة الذي كان غزير الإنتاج في البلاغة العربية القديمة بطريقة أقرب إلى الرصد منها إلى التحليل ، وكان يكتب بعض الأشياء عن النقد الحديث وحتى عن النقد عند اليونان دون أن يكون له أدنى اتصال بأي لُغة أجنبية ، ولم تكن كتبه تتجاوز دائرة الطُّلاب الذين تقرر عليهم هذه الكتب من قبله أو من قبل تلاميذه . ومع ذلك فعندما نافس غنيمي هلال على كرسي الأستاذية وجاءت التقارير العلمية في صالح غنيمي هلال بالطبع ، فوجئت الأوساط العلميَّة بقَرار يصدر لصالح طبانة ، لأن أحد المقربين من طه حسين وكان رئيسًا للجنة ، همس في أذنه - والعُهْدَة على الرّاوي - : « غنيمي ده بتاع العقاد يا باشا » !

وتتلمذت على مجموعة كبرى لا أستطيع أن أنسى فضلهم ولا أن أعدد مزاياهم بالتفصيل في هذا العرض الموجز : محمد عبد الهادي أبو ريدة ، عبد الرحمن أيوب ، كمال بشر ، ضياء الدين الريس ، أحمد هيكل ، عبد الحكيم بلبع ، حمدي السكوت ، طاهر مكي ، محمود الربيعي ، عبد الحكيم حسان ، السعيد بدوي ، تمام حسان ، محمد سالم الجرح ، محمد عيد ، محمد بلتاجي ، علي أبو المكارم ، وغيرهم ممن قد يضيق المكان عن مجرد ذكر أسمائهم جميعًا .

ثم توجت مرحلة دار العلوم الأولى بالزواج ، فقد كلفت ، بعد أن عينت معيدًا بإلقاء بعض الدروس على طلاب السنة الأولى خلال إعدادي لرسالة الماجستير ، وارتبطت بإحدى طالباتي ، ليلى صقر ، وتزوجنا خلال إعداد رسالة الماجستير ، وساعدني ذلك كثيرًا على الاستقرار . وعندما ناقشت رسالة الماجستير سنة ١٩٧٢ كنا نتأهب لاستقبال طفلتنا الأولى « رشا » ، وعندما كنت أحزم حقائبي في أواخر عام ١٩٧٤ للسفر لفرنسا لإعداد الدكتوراه ، كنا نتوقع وصول طفلنا الثاني هشام بعد أسابيع قليلة ، وقد فاجأتنا « غادة » بوصولها بعد ذلك بنحو ستة أعوام في باريس .

لقد كانت « فرنسا » بداية سنوات الرحيل وهي مرحلة جَديدة في حياتي مع الاتِّصال بالفكر وبالثقافة الأجنبية مما سيكون له أثره في الاستيعاب وتلوُّن النظرة للحياة ، أو التأليف والترجمة ، ومواجهة النصوص ومواجهة المواقف في المرحلة التي بدأ معها حصاد التجربة .

الفصل الثاني

سنوات الرحيل

عندما تَمّ اختياري معيدًا بالجامعة بعد حصولي على درجة الليسانس بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى سنة ١٩٦٧ ، كان القسم الذي قُدِّر لي أن ألازمه بقية العمر ، باحثًا ومدرسًا وأستاذًا ، هو قسم البلاغة والنقد الأدبيّ والأدب المقارن ، وأدركت بعد هدوء موجة الفرح الأولى أنني في ورطة لأنني لا أملك الوسائل الضرورية للتفوّق في هذه المجالات المتعدّدة التي يحملها عنوان القسم المتشعب . وإذا كانَ مجال البَلاغة يمكن ارتياد مراجعه ومَصادره بطريقة أو بأخرى من خلال ما كتب باللغة العربية وحدها - وقد تبين لي فيما بعد عدم دقة هذا التصوُّر - فإن المجالين الآخرين ، النقد الأدبي والحديث منه خاصة ، والأدب المقارن ، لا يمكن تثبيت الأقدام في مجالاتهما وإضافة شيء ذي بال إلا من خلال اتِّصال وثيق بإحدى لُغات الثقافة العالمية الحديثة ، وهو ما لم تكن دراساتي في الأزهر ودار العلوم قد وفَّرته لي بطريقة مُرْضية ، وكان واقع رواد هذه الفروع في الدراسات العربية يؤكد ذلك بدءًا من حركة رفاعة الطهطاوي و وصولاً إلى غنيمي هلال وتلامذته في الجيل السّابق علينا . وكان واقع الذين لا يتصلون بلُغة أجنبية ممن يعملون في هذا المجال تجسده عبارة سمعتها من غنيمي هلال وهو يتحدَّث عن التقارير العلمية التي كتبت عن منافسه على درجة أستاذية النقد الأدبيّ والأدب المقارن ، حين

كتب مهدي علام عن هذا المنافس « إن عدم معرفته بلُغة أجنبيَّة ، يجعله يدلي بدلوه في هذا المجال ، فيخرج الدَّلو في معظم الأحايين فارغًا لا شيء به ، ويخرج في أحيان قليلة وبه وَشلٌ لا يفيد . »

ومن هنا كان حُلم الابتعاث وإكمال الدِّراسات العليا في إحدى الجامِعات الأجنبية ، وقد توهَّج ذلك الحلم في أواخر فترة الدراسة الجامعيَّة عندما عاد إلى دار العلوم سنة ١٩٦٥ عدد من الحاصلين على الدكتوراه من الجامعات الإنجليزية والإسبانية ؛ مثل الطاهر مكي والسعيد بدوي وعبد الحكيم حسان ومحمود الربيعي وحمدي السكوت وأحمد مختار ؛ فضخوا دماء جديدة ، وقدموا نماذج مبهرةً حلمنا باقتفاء آثارها من خلال البعثات التي كانت تتاح للمعيدين ، لكن سوء الحظ شاء لنا أن نتخرَّج في عام النكسة سنة ١٩٦٧ الذي أوقفت بعده كل البعثات و وجهت كل الميزانيات إلى « المجهود الحربيّ » .

ونام الحلم مؤقتًا ، وشرعتُ في إعداد الماجستير تحت إشراف رئيس القسم الدكتور بدوي طبانة حول « الصورة الأدبية في البلاغة والنَّقد العربيّ » والتدريس في دار العلوم ، ومواصلة العمل في الصحافة ، ومتابعة المترجَمات والمؤلَّفات المتَّصِلة بمجالات بحثي ، والمشاركة في الحياة الأدبية بقدر ما أستطيع . وَعندما حصلت على درجة الماجستير سنة ١٩٧٢ كان قرارُ البعثات ما زال مجمدًا فيما عدا بعض المنح التي كانت تقدِّمها الجامعات الروسية ودول الكتلة الشرقية آنذاك ، ولم تكن سُمعتها العلمية في مجال التخصص الذي ننتمي إليه ترضي ما كنا نحلم به في الجامعات العربية .

وسجلت لدرجة الدكتوراه في دار العلوم تحت إشراف الدكتور محمود الربيعي بحثًا حول « الصورة عند شعراء التجديد في العصر العباسي » ، وتقدمت في العمل به نحو عامين قَطعت خلالهما شوطًا لا بأس به . وفجأة فتح باب البعثات سنة ١٩٧٣ ، ونشرت الصحف إعلانًا عن « الخطة الأولى

للبعثات » وبها بعثة عن « النقد الأدبي الحديث » إلى فرنسا . واستيقظ الحلم من جديد ، وتوارد على الذهن أسماء الذين اتصلوا بالثقافة الفرنسية في مجال الإبداع والنَّقد وحققوا عَلامات بارزة في تَطور الفكر والأدب العربي الحَديث : رفاعة الطَّهطاوى ، أحمد شوقي ، طه حسين ، خليل مطران ، توفيق الحكيم ، محمد حسين هيكل ، محمود تيمور ، محمد مندور ، إبراهيم سلامة ، إبراهيم مدكور ، محمود قاسم ، غنيمي هلال . . إلخ .

لكن العَقبات كانت تقفز كذلك أمام العين ، فالمرشَّحون الذين ينتظرون هذه البعثة كثيرون يتراكمون منذ أُوقفت الحرب البعثات ، ونصيبي من اللُّغة الفرنسية منعدم ، وطول المدة التي يقضيها طالب « دكتوراه الدولة » في فرنسا تشكل شبحًا مُرعبًا يصل إلى خَمسة عشر عامًا في بعض الأحايين ، والرَّصيد الوظيفي الذي ادخرته خلال سَبع سنوات من العمل في الجامعة عليه أن ينسحب لأنني سأبدأ من جديد ، ومكاني في ترتيب الأقدميات عليه أن يتراجع وسأعود لأجد تلاميذي رؤساء لي ، والأسرة التي بدأت في تكوينها عليّ أن أحملها معي فتثقل حركتي حينًا وتتحمل معي حصاد الأحلام والأوهام حينًا آخر . واستهَنْتُ بكل هذه العقبات ، وتقدمت إلى البعثة مع غيري ، وحين ظهرت النتيجة كنت مرشحًا احتياطيًا ، وكان المرشَّح الأصلي ، زميلاً يسبقني في التخرج بثلاث سنوات ، وكان على وشك إنهاء رسالته للدكتوراه . ولم تكن البوادر توحي بعزمه على خوض مشاق الدراسة بالخارج ، ومع ذلك فقد قبل الترشيح ، وظل يسافر مع المرشحين الآخرين في جولات داخلية سياحية كانت تعدُّها الدولة لهم إلى مدن القناة في أعقاب انتصار سنة ١٩٧٣ ، والمدن الأثرية في الجنوب ، وفي الوقت نفسه كان يشمر عن ساعديه لإكمال رسالته في الداخل ومناقشتها . كان يبطن العمل للداخل كأنه سيستقر فيه أبدًا ، ويظهر العمل للبعثة كأنه سيسافر إليها غدًا . وسافر

كل أعضاء الخُطة الأولى للبعثات إلا هو ، وظل يعطلني عامًا كاملاً لا يسافر ولا يريدني أن أسافر ، حتى كتبت رسالة مفتوحة إلى مدير البعثات في صحيفة يومية ، فاستدعوه لكي يخيروه بين السفر الفوري أو التنازل . وفي أعقابها استدعوني على عجل لكي يطلبوا مني أن أرتب أمور سفري إلى فرنسا في أسبوع واحِد وإلا ألغيت البَعْثة ، ولم يكن أمامي مفر من القَبول دون أي فرصة للتأهب ، بعد أن أضاع عليَّ زميلي فرصة التأهُّب التي حظي بها الآخرون . ومن العجيب أنه ناقش رسالته للدكتوراه بعد أسابيع قليلة من سفري !

و وجدتني في الطريق إلى باريس وحيدًا محمَّلا بعشرات الوصايا ، وبالملابس الثقيلة والخفيفة ، وحتّى ببعض الأطْعمة ، وقبل هذا كله وبَعْده بطُموح عظيم ممزوج برهبة عظيمة . ولم يستقبلني في المطار أحد ، وخضت مع بعض الذين التقيت بهم من الحائرين أمثالي رَبْكة الدخول إلى مدينة كبرى كباريس دون دَليل ، وكِدْنا أن نقضي الليل بعد جولة مُضنية على الفنادق ، في عراء بدايات الخريف الباردة ، لولا أنْ آوانا طالب هندي في المدينة الجامعية الدوليّة في حجرته الصَّغيرة على أن نغادرها مع خُيوط الفجر الأولى ، وانسحبنا دونَ هُدى ، لنلتقي بباعة التُّفاح والورود وهم يرتِّبون بضائعهم على عَرباتهم مع نَدى الصَّباح المبكِّر ،وقضمنا التفاح وشَمَمْنا الورود ، ونسينا مَتاعب اللَّيْلة الأولى .

لم تمض عليّ أيام قليلة في باريس حتى بحثت عن أستاذي القديم الدكتور محمد فتحي عبد المنعم الذي كان قد قاد خطاي ببصيرته المتوهجة ، رغم بصره المكفوف ، في المرحلة الثانوية في الأزهر ، وكان مقيمًا في بايس على منحة من المركز القومي للأبحاث (C.N.R.S) يقوم خلالها بدراسة مقارنة الأديان والتقريب بين أتباعها . وكان ذائع الصيت في أوساط المستشرقين بما

يمتلك من غزارة معرفة وسُرعة بديهة وسَعة أفق وسيطرة رائعة على اللغة الفرنسية . ولقد سعدت كثيرًا بلقائه في باريس ، وأحسست لديه بفرحة الأب بابنه العائد ، وقاد خُطاي هذه المرة على المستوى الحسي و المعنوي في باريس. وكان يحدثني في جولاتنا الكثيرة على الأقدام في شوارع مدينة النور عن آفاق الفنون الرحبة ومجالات الإبداع المختلفة ومناحي تذوُّق الجمال في شتى تجلياته ، ثم قادني في النهاية إلى المستشرق الكبير أندريه ميكيل فقدمني إليه وزكّاني عنده ورجاه أن يقبل الإشراف على بحوثي لنيل درجة دكتوراه الدَّولة في الآداب والعلوم الإنسانية فقبل رغم كثرة مشاغله وأعبائه .

كان أندريه ميكيل وقتها على مشارف الخمسين ، أكاديميًا لامعًا ، يشغل منصب عميد معهد الدراسات الشرقية والهندية بجامعة السربون الجديدة (باريس ٣) ، وقد اكتسب شهرة في الأوساط العلمية بدراسته عن « الجغرافية الإنسانية عند العرب » وهي الدراسة التي اهتمت بالروح التي كانت تسود في الإمبراطورية الإسلامية في أوج مجدها واتساعها ، ونظرتها إلى بقاع الأرض المترامية من وجهة نظر « الدولة العظمى » المشبعة بالإخاء الإنساني ، وفي هذا المجال رصد نمطًا من الأدب الشعبي الجغرافي وأدب الرحلات لم يكن يجد اهتمامًا كبيرًا عند مصنفي الأدب العربي .

وكانت تجربة أندريه ميكيل في المشرق العربي عميقة ، فقد أقام في سوريا فترة طويلة ، وعمل في مصر مستشارًا ثقافيًا لفرنسا في عهد عبد الناصر في فترة مباحثات استقلال الجزائر ، وعندما تعثّرت المباحثات في بعض مراحلها قبض عليه مع زملائه في السّفارة الفرنسية بتهمة التجسس وأودع السجن الحربي بالقاهرة عدة أسابيع ، حتى انفرجت أزمة المحادثات بين فرنسا والجزائر فأفرج عنه . وقد كتب مذكراته عن هذه الفترة في كتاب قصصي جميل بعنوان : « وجبات المساء » ، ورغم التجربة التي مر بها فإن روح الكراهية لم

تتسرب منها إلى قلمه ولا إلى سلوكه في مواجهة الحضارة العربية الإسلامية التي كان من عُشاقها ، بل إنه كان يدافع عنها أحيانًا أكثر من بعض أبنائها المنتمين إليها . وعندما ظهر في إحدى المرات على شاشة التليفزيون الفرنسي في ندوة حوارية حول فيلم « الرسالة » ، وكان معه في الندوة جمال الدين بن شيخ الجزائري الأصل والأستاذ في إحدى جامعات باريس ، كان واضحًا للمشاهدين أن مهمة الدِّفاع والتحمس للحضارة الإسلامية كان يتولاها ميكيل في مواجهة « حيادية » ابن شيخ في أحسن الأحوال .

وكان ميكيل إلى جانب ذلك شاعرًا وقصاصًا بالفرنسية ، وقد كتَب رواية مؤثرة بالفرنسية عن ابنه الذي مات في نضرة الشباب بعنوان : « ولدي الذي انقطع » ، وترجم كثيرًا من قصائد الشعر العربي القديم والحديث إلى فرنسية رائعة ، بل إنه حاول أن يكتب هو شعرًا عربيًا على بحور الشّعر القديم ، فكانَ شعره يأتي أشبه بطفل إفريقي أسمر ركبت له عينان خضراوان وشَعْر ناعم .

وقد استمرَّت صحبتي العلمية والشخصية أحيانًا لأندريه ميكيل نحو ثماني سنوات قضيتها في باريس ، وكانت قد بدأت منذ لقائي به وهو عميد لمعهد الدراسات الشرقية في مكتب واسع فخم ، به ثلاث من الفتيات الجميلات يتحركن في رشاقة الغزال ويرسمن ابتسامة دائمة ولا يتوقَّفن عن العَمل والإجابة على التساؤلات . وحسدت ميكيل عليهن ولم تساعدني لُغتي المتعثِّرة إلا على اختزان الانبهار باللَّحظة وتمثلها وتحويلها إلى أول قصيدة كتبتها في باريس ، لكن هذا النعيم الذي حسدت عليه ميكيل ، ما لبث أن تنازل عنه مختارًا بل وهو مبتهج بانتقاله إلى مكتب آخر شديد التقشُّف عندما تم اختياره عضوًا بالكوليج دي فرانس في كرسي الدراسات العربية الذي خلا برحيل هنري لاوست ، وظننت أنه سينتقل إلى مكان أكثر فخامة وأبهة ، وعندما زرته للتهنئة في مبنى الكوليج دي فرانس القديم المتداعي بجوار مبنى

جامعة السربون القديمة ، فوجئت ! كان مكتبه عبارة عن كرسي ومائدة في وسط صالة مكتبة واسعة كبيرة بها آلاف المُجلَّدات عن الدراسات العربية والإسلامية ، وقبله بخطوات تجلس على مائدة أكثر تواضعًا ، سكرتيرة عجوز لا تثير شِعرًا ولا نثرًا تنظم مواعيده مع طلابه وزائريه . وكان من مقعده المتواضع الرفيع يحلق في سماء الفكر والإبداع بعد أن تخفف من بعض مَظاهر أبهة المكاتب .

وتابعت عن قرب نِظام المحاضرات في الكوليج دي فرانس ، بعد أن قضيت زهاء عام في دراسة اللُّغة والحضارة كان مشحونًا بالتوتُّر والطموح والتعثر والنهوض ، لكنه ساعد في هز كثير من مظاهر الرِّضا عن النَّفس التي كانت قد تراكمت عبر منصّات المحاضرات والنَّدوات ، وألقى الضَّوء على فراغات كان لا بدَّ أن يندفع لها هواء جديد . وكان ميكيل قد أوصاني في كلامه الموجز أن أضع خبرتي السابقة بين قوسين فسأحتاج للعودة إليها عندما أكتسب مزيدًا من الخبرة في طرح التساؤلات ، ومزيدًا من الدقة في رؤية درجات اللَّون الفاصِلة بين الأبيض والأسود .

كان نِظام « الكوليج دي فرانس » التي أسست سنة ١٥٢٩ يقوم على نظام الجامعة المفتوحة ، وكان ينتخب لها في كل فرع من فروع المعرفة أبرز عالم في فرنسا ، وإليها ينتمي أشهر الباحثين في مجالات المعرفة مثل باستير وشامبليون وكلود برنارد وڤاليري . وهي جامعة حرة ، لا تمنح شهادات – ومن أجل هذا ظلت رسائلنا للدكتوراه مقيدة في جامعة السربون الجديدة – ومحاضراتها مفتوحة للراغبين دون قيود وليس بها طَلبة مسجَّلون . ويعرض الأستاذ موضوع محاضراته في الصحف ليحضرها من يشاء ، وعبء الأستاذ في الأسبوع ساعتان إحداهما محاضرة عامة والأخرى حلقة بحث للنقاش ، ولا يزيد موسمه السنوي على أربعة أشهر . وكانت حلقة البحث عند ميكيل

ملتقى كثير من أساتذة الجامعات في باريس إلى جانب الطلاب الفرنسيين والأجانب الذين يعدّون رسائلهم للدكتوراه . وكان النقاش فيها ثريًا وممتعًا ومفيدًا ، وكان التواضُع العلمي سمة النقاش ورئيس الحلقة يصغي باهتمام لكل ما يوجه إليه من ملاحظات ، ولا يتردَّد في الاعتراف بالخطأ وتصحيحه ، والعودة في الأسبوع التالي ليعلن لأناس جدد ، لم يكونوا من حضور الحلقة السابقة ، أنه كان قد وقع في استنتاج خاطئ ، وأن أحد الباحثين – وقد يكون من تلاميذه – نبهه إلى ذلك ، وأنه يعتذر ، ويشكر الملاحظة ، ويعود فيطرح استنتاجًا جديدًا .

ولم تكن حدود الاهتمام بالمُحاضرات تقف عند الكوليج دي فرانس وحدها برغم التنوع الكبير لفروع المعرفة التي تهتم بها ، ويكفي أن بها قسمًا للمصريات يمتد إلى شامبليون مكتشف حجر رشيد ، ويقدم سَيْلاً من الدِّراسات عن الحضارة المصرية الفرعونية التي يولع الفرنسيون بها ولعًا شديدًا ، ويعتبرون أنفسهم شركاء في صنعها من خلال فك رموزها وتقديمها للعالم . لكن المحاضرات كانت متابعتها تمتد إلى السربون القديمة المجاورة وفيها إتيامبل شيخ الأدب المقارن ، و « شارل بيللا » شيخ المستشرقين ، إلى جانب « مونان » ومحاضراته عن علم اللغة ومشاكل الترجمة .

وهنالك مدرسة المعلمين العليا حيث محاضرات « جرار جينيت » عن قضايا الشعرية ، ومناقشة آراء « رولان بارت » في تقنيات التحليل الشعري والقصص ، و « جون كوين » حول « بناء لغة الشِّعر » ، ومناقشة آراء « جاكوبسون » ومدارس اللغويين المحدثين .

وهنالك المكتبات التي يتم ارتيادها بانتظام ، ومنها « المكتبة الوطنية » الكبرى ، بنظامها الدقيق الذي تحجز من خلاله مقاعدها المحدودة والمرقمة وفقًا لترتيب الحضور . وكان يدهشنا أن نجد عبد الرحمن بدوي في شيخوخته

يحرص على أن يكون من أوائل الحاضرين ، وأن يحجز مقعدًا ثابتًا في المقاعد الأولى لا يغيره ، ويبذل من أجل المحافظة عليه ضريبة الحضور المبكر بانتظام . وإلى جانب ذلك كانت هناك عروض « الكوميدي فرانسيز » التي تقدم بأسعار مخفضة للطلاب ، وندوات الشِّعر التي تعقد في الجاليريهات ومداخل الفنادق وشاشات التليفزيون وقنوات الإذاعة التي تبث حوارًا فكريًا وفنيًا وسياسيًا ثريًا وحيًا ومتنوعًا على امتداد اليوم .

كانت باريس كلها مدرسة متنوعة يستطيع كل مذاق أن يجد فيها ما يروي ظمأه ، وعليك أن تحسن الاختيار ، وأن تحدد الهدف ، وأن لا ترتبك أمام كثرة الأضواء وغنى الموائد ، وأن تظل النقطة البعيدة الرئيسية أمام عينيك لا تشغل عنها بإغراءات النقاط التفصيلية التي تظهر دونها .

ومع التقدم في إعداد رسالة الدكتوراه حول مدرسة خليل مطران الشعرية وتأثراتها الفرنسية - بدأ النشاط العلمي والفني الموازي ، واكتشفت ميلاً إلى « الترجمة » من الفرنسية إلى العربية . وحين قمت بتجربتي الأولى في ترجمة دراسة حول « تأثر لافونتين بابن المقفع » وجدت صدًى طيبًا لدى ميكيل وكان مؤلفها ، ولدى فتحي عبد المنعم قبل أن يرحل عن باريس وبعدها بشهور قلائل عن عالمنا . وحين وجدت المقال على صفحات مجلة الثقافة ، تشجعت في ترجمة مقال آخر لبلاشير حول « تأثير القرآن على نشأة المعجم » نشرته مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة . وتتابعت المقالات مركزة على الأدب العربي من وجهة النظر الفرنسية ، وقد صدرت بعد ذلك في كتاب « رؤية فرنسية للأدب العربي » (عن الثقافة الجماهيرية) ، وكتاب « الاستشراق الفرنسي والأدب العربي » عن (هيئة الكتاب) .

وخضت تجربة ترجمة الشعر الفرنسي إلى شعر عربي ، ونشرت في الصحف العربية قصائد متفرقة لفيكتور هيجو وجاك بريفير ، ثم ركزت على

بريفير فترجمت له ما يكاد يشكل مجموعة متوسطة من ديوانه « كلمات » .
وكان يواكب هذا كتابتي للشعر بين الحين والحين حتى كان حصاد باريس ديوانًا نشرت بعض قصائده لكنه لم ينشر كاملا ، ونشرت كذلك ترجمة للملحمة الشعرية الفرنسية « أنشودة رولاند » التي تتحدث عن صراع الإسلام والمسيحية في إسبانيا وفرنسا ، وضمنتها بعد ذلك في كتابي « الأدب المقارن : النظرية والتطبيق » الذي صدر بعد عودتي من البعثة في منتصف الثمانينيات ، ثم صدرت له طبعة مطورة مع بداية الألفية الثالثة بعنوان « نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي » عن « دار غريب » .

وكنت قد عقدت الألفة أثناء إعدادي لرسالة الدكتوراه مع مجموعة من المؤلفات وضعتها على قائمة مشاريعي للترجمة بعد الانتهاء من الرسالة ، كان في مقدمتها كتاب « بناء لغة الشعر » الذي استثار مخزوني من النحو والبلاغة العربية في تمازج رائع مع البنيوية الحديثة ، فترجمته مع تعليقات كثيرة ، وصدرت منه ثلاث طبعات (إحداها عن دار المعارف) ولقي رواجًا كبيرًا في العالم العربي . وأعتقد أنه كان مصدر فائدة لكثير من الدارسين ، وقد أثارت لغة ترجمته قضية للمناقشة وخاصة أنه صدرت له ترجمة مغربية لاحقة ، ولاحظ الناس أن المسافة بين وضوح مستوى الترجمة في الكتابين ، يكاد أحيانًا يعادل المسافة بين لُغتين ، ثم شفعت هذا الكتاب بترجمة الجزء الثاني منه تحت عنوان « اللُّغة العليا » (وقد صدر في المشروع القومي للترجمة عن المجلس الأعلى للثَّقافة) ، ثم ضممت الكتابين في مجلد واحِد بعنوان « النَّظرية الشعرية » (صدر عن مكتبة غريب) ، ثم أضفت إلى قائمة المترجمات كتاب « فن التراجم والسير الذاتية » لأندريه موروا (في المشروع القومي للترجمة) .

كان الهدف الذي يوجه انتقائي لما أترجمه هو مدى قدرته على التأثير في

واقع الأدب العربي والارتقاء به ، والمساعدة في إلقاء ضوء على ماضيه الذي تحتاج الكثير من صفحاته إلى إعادة قراءة ومحاولة إيجاد تلاحم خلاق بين القيم الجماليّة المشتركة ، سواء كانت تنتمي إلى لغتنا أو إلى اللغات الأخرى ، إلى حاضرنا أو تراثنا . وفي هذا السياق جاءت مجموعة مؤلفاتي : « دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة » (مكتبة غريب) ، و « النص البلاغي في التراث العربي والأوربي » (مكتبة غريب) وكان اهتمامي بالتطبيق يوازي اهتمامي بالتنظير إن لم يزد عليه .

كنت أرى وما أزال أن التحدّي الحقيقي في مجال النقد الأدبي ، لا يكمن في أن نملأ مؤلفاتنا ومقالاتنا وأحاديثنا بأسماء المنظرين الأجانب ومصطلحات نظرياتهم والفلسفات الكامنة وراءها ، ولكن أن نواجه بما نختزنه من هذه المعلومات ، نصنا الأدبي الراهن أو القديم دون أن نفرض عليه شبكة التصور المسبق ، أو أن نكبل مجراه بمربعات الجداول الإحصائية المحكمة ، ولا أن نغلفه بلهجة ممزوجة من الغموض والتعالي يصير معها النص أكثر انغلاقًا ، ويشعر معها القارئ بعد الانتهاء من قراءة المقال النقدي حول النص الأدبي أنه أصبح يواجه صعوبتين بعد أن كان يواجه صعوبة واحدة ، ويتولد لديه الإحساس الذي كثيرًا ما يخامرني بعد قراءة مقال لبعض أصدقائي من أعلام النقاد المعاصرين ، بأنه مثل الطبيب الذي وقف أمام جسد يعاني فألقى على مسامعه ومسامع الحاضرين درسًا في النظريات الطبية التي حفظها وأسماء الأدوية التي يعرفها دون أن يصف الحالة التي بين يديه .

وفي مجال اهتمامي بالتطبيق قدمت مجموعة من المؤلفات حول تحليل الشعر والرواية والقصة ، سواء أ كان النص تراثيًا لعنترة أم الشنفرى الأزدي أو أبي العلاء أو أبي فراس أو أبي حيان التوحيدي أو الهذلي أو غيرهم ، أو معاصرًا لمطران وشوقي والعقاد ومحمود حسن إسماعيل وفاروق شوشة

والفيتوري وحجازي وأبوسنة وأمل دنقل ومحمود درويش وحامد طاهر ، وقد تجمعت هذه الدراسات التحليلية في كتب مثل : « الكلمة والجهر » (دار الشروق) والنقد التحليلي للقصيدة المعاصرة (دار الشروق) و « متعة تذوق الشعر » (غريب) و « تقنيات الفن القصصي بين الراوي والحاكي » (الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان) والذي اهتم إلى جانب تقنيات الحاكي القديم بتقنيات الراوي والقاص الحديث عند علي مبارك وهيكل ونجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس ويوسف الشاروني وأبو المعاطي أبو النجا وإبراهيم عبد المجيد وغيرهم ، وما زلت أعتقد أن مواجهة « النص » بالتحليل النقدي الموضوعي ، أجدى من مواجهة المبدع ، سواء من خلال موجة التصدي لفكره الأيديولوجي الذي قد يكون رجعيًا عند الناقد أو موجة التشجيع التي تلبس أحيانًا ثوب مناصرة التقدُّمية والتنوير والدفاع عنهما بأي ثمن حتى لو كان القذى الموجود في النص يملأ محجر العين . وعندما نوقشت رواية متواضعة تتهكم في وضوح بالقيم الدينية ، أقسم أحد النقاد البارزين أن الرواية في جوهرها تكرم الدين وتعلي من شأنه ، وجمع قدرًا من الأدلة لا بأس به !

إلى جانب تجربة العمل الجامعي في دار العلوم قبل البعثة وبعدها ، والعمل الجزئي في كلية الآداب جامعة القاهرة ، والجامعة الأمريكية بالقاهرة ، عشت تجربة جامعية ثقافية مثمرة في سلطنة عمان التي فكرت في إنشاء جامعة حديثة منذ أوائل الثمانينيات ، كنت وقتها لا أزال أكمل رسالتي للدكتوراه في فرنسا ، و وصلتني بطاقة تحية من الدكتور الطاهر مكي من عُمان التي كان قد سافر إليها عضوًا في اللجنة الاستشارية للجامعة الجديدة هو والدكتور حمدي السكوت .

وكانت البطاقة على أوراق « فندق الفلج » ، وقد تعجبت عند قراءة

الاسم واعتقدت أنه يشير إلى الصفة الجميلة المحبَّبة في أسنان المرأة ، ولكنني علمت أن الأفلاج في عمان هي القنوات المائية الصغيرة التي شقَّت بإحكام منذ أقدم العصور لكي تضمن عدالة التوزيع لماء الأمطار القليلة ، وبعض العمانيين يعتقدون أن الذي شقَّها نفرٌ من الجن جاءوا مع سليمان فشقوا هذه الأفلاج في يوم واحد ورحلوا .

وبعد نحو ست سنوات من وصول البطاقة ، كنت في عمان ، رشحني الدكتور حمدي السكوت مع أول مجموعة من الأساتذة تعمل في الجامعة قبيل افتتاحها سنة ١٩٨٦ . وتشكل لديَّ شعور بالارتياح منذ الأيام الأولى ، أحسست أن الناس « طيبون » وفيهم ألفة ومودة ، وأنهم كذلك « متحضرون » تلمس منهم لين الجانب وبعد النظرة وقلة الكلام . وتراجع الشبح الذي يولّد شعورًا لمن يسافرون للعمل في هذه المنطقة الممتدة على سواحل الخليج ، بوجود بعض مظاهر « الترفع » وخشونة الجانب .

واستقبلنا طلاب الجامعة عندما فتحت أبوابها ، فأحسسنا أنهم يحبون العلم ويقدرون أهله ، وامتد الحوار شيئًا فشيئًا إلى المجتمع الثقافي الناهض في هذه الفترة ، وامتدت القراءة والألفة إلى حاضر هذه البقعة وماضيها ، وامتد القلم ليعالج بعض قضايا تاريخ الفكر والأدب هناك . وأحسست أن الذين سارعوا بالمجاملة لكي ينالوا الرضا جوبهوا بانكماش غريزي ، وأن الناس يرغبون في أن توضع الأشياء في أحجامها الطبيعية ، ويقبلون الرأي الموافق أو المخالف ، بشرط أن يصاغ في لغة تراعي الأعراف ولا تسعى إلى تجريح أحد وأن يحسن المرء التأتي إلى هدفه . وبعد نحو عام من افتتاح الجامعة دعيت للمشاركة في إعداد « موسوعة السلطان قابوس لأسماء العرب » ، وتم اختياري عضوا في « اللجنة الوطنية » للموسوعة ، وقد صدرت بعد ذلك في سبعة مجلدات ، ثم دعيت لتأليف أول كتاب في مشروع « أعلام عمان »

وكان عن التابعي الجليل « جابر بن زيد » وقد صدر الكتاب في عمان ، ثم صدر بعد ذلك في سلسة أعلام العرب بالهيئة العامة للكتاب بمصر . ودعيت مرة أخرى بعد نحو عامين إلى تأليف كتاب في المشروع ذاته عن ابن دريد ، وقد صدر بعنوان « ابن دريد الأزدي ودوره في تجديد الدرس والنّص » . وخلال هذه الفترة من الاشتغال بتأسيس مناهج الدراسة الأدبية والنقدية ، أصدرت كتابي : « مدخل إلى دراسة الأدب في عمان » الذي اعتبر أول كتاب منهجي يؤسس لتاريخ الأدب في هذه المنطقة ، وقد تنامت البحوث الواردة فيه ، فظهرت طبعته اللاحقة بعنوان « تطور الأدب في عمان » (دار غريب) .

ولم يكن الدور الثقافي الذي سعدت بالقيام به في عمان أقل أهمية من الدور الأكاديمي ، سواء في جانب محاورة المتخصصين في الصحافة الأدبية ، أو الإصدارات الشّعرية والنّثرية ، أو محاورة جمهور المثقفين عبر قنوات الإذاعة المرئية والمسموعة . ويشعر الإنسان بالسعادة والامتنان وهو ينظر إلى رصيد برنامج إذاعي يومي قدر لي أن أقدّمه على امتداد أكثر من عشر سنوات قدمت من خلالها نحو أربعة آلاف حلقة تحت عناوين : « إن من الشعر لحكمة » و « إن من البيان لسحرا » و « من كنوز الثقافة العربية » ، إلى جانب البرنامج التليفزيوني « شعاع الحضارة » وبرنامج « في رحاب المكتبة » ومن خلال هذه البرامج طوعت كثيرًا من القيم الجمالية والفكرية والأدبية في تراثنا العظيم لذوق وفكر المشاهد والمستمع على مختلف المستويات . لقد تتوج عملي في عمان بتولي عمادة كلية الآداب ، وعلى مدى ثلاث سنوات متصلة من الجهد انتقلت الكلية بمناهجها وخريجيها من دائرة الإعداد التقليدي القديم إلى دائرة الإعداد الحديث ، وانفتحت أبوابها على المجتمع وعلى الحياة الثقافية المحلية والإقليمية والدولية ، وأظهر الشباب العمانيون مقدرة فائقة في النهوض بالأعباء وتحدي المشاكل والعمل بروح الفريق ، ثم توليت مستشارية رئاسة الجامعة ، ثقة بإمكانية محاولة تعميم التجربة من دائرة محددة إلى

محيط أكثر اتساعًا .

لقد استرشدت خلال هذه الرحلة الطويلة بمجموعة من الأسس كنت أحرص عليها دائما ، كان اهتمامي بالكليات أكبر من اهتمامي بالجزئيات وكنت أحرص على أن لا أغرق في التفاصيل ، وإن كان ذلك يدفعني أحيانًا إلى إهمال ما لا ينبغي إهماله من هذه التفاصيل ، والوقوع في بعض الأخطاء والخسائر وإن كانت أهون من فقدان الهدف الكلي البعيد .

وكنت وما زلت أعتقد أن التنافس والغيرة يحتلان أهمية كبرى في تحريك مسيرة حياتنا إلى الأفضل ، لكن مكمن الخطة يكمن عندما نحاول دفع المنافس أو تشويهه أو إسقاطه . وكنت وما زلت أعتقد أن الجهد الذي يبذله المرء في هدم منافسه ، لو بذل نصفه في بناء نفسه لكان أجدى له وأقوم لمسيرته . وكنت وما زلت أحب الهدوء أملاً ألا يصل ذلك إلى حب العزلة ، وأحب القدر الضروري من العلاقات الاجتماعية على مستوياتها المختلفة ، حريصًا على أن لا تلتهم من وقتي ما يحول بين نفسي وبين سد حاجاتها المتجددة من الظمأ إلى المعرفة .

لقد طويت كثير من الصفحات ولم يعد ما بقي منها موازيًا أو قريبًا مما مضى ، ورغم كثرة المحاولات في التعلم ، فقد بقي الحنين إلى أشياء بسيطة كثيرة كنت أحلم بأن أتعلمها ولم أستطع ، فقد كنت أحلم أن أجيد السباحة ومنعتني تعليمات « سيدنا » شيخ الكتّاب من أن أتعلمها في ترعة القرية . وكنت أحلم أن أتعلم صيد السمك ، وما زالت حلاوة السمكات الصغيرة التي اصطدتها بجانب جسر القرية أيام فيضان النيل عالقة في قلبي ، ولكن حال دون تعلم الصيد خوفي من الماء . وكنت أحلم بأن أتعلم العزف على العود لأفرغ شحنة الاستجابة إلى النغم التي تسكن جسدي تجاوبًا مع مثيرات الإيقاع . . . أ لم تكن هذه الأشياء البسيطة أجدى مما ظننت أنني تعلمته ؟ ! . . ربما .

الباب الثاني
في التأسيس النظري

الفصل الأول

تحدِّيات الهوية العربيَّة بين ثقافة العَوْلمة وعَوْلمة الثَّقافة

بالرغم من القصر النسبي للفترة التي عرفت فيها الكتابات العربيَّة مصطلح « العولمة » فإن كثيرًا من حلقات البحث والمؤتمرات قد تناولت هذه الظّاهرة في أبو ظبي والقاهرة والدّار البيضاء وبيروت والرباط وعمان وتونس وغيرها من المدائن العربيَّة . وظهرت المقالات والكتب المؤلفة بالعربية أو المترجمة إليها محاولةً طرح التساؤلات حول هذه الظاهرة السريعة الانتشار والمثيرة للمشاعر المتفاوتة والمتضاربة أحيانًا في الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية لمعظم شعوب « العالم » ، وخاصة تلك الشعوب التي خرجت مهزومة في حروب القرن الكبرى ، وهي الحروب التي كانت « عالمية » على نحو تام أو جزئي ، أو تلك التي وقعت بين سنابك الغالبين والمغلوبين فتحملت غبار المعارك

ودخلت في مناطق « فراغ النفوذ » حسب تصور القوى الكبرى ، وهو التصور الذي تطورت حلقاته منذ عصر الثورة الصناعية الأوربية حتى عصر الهيمنة المُطْلَقة الأمريكيَّة .

وإذا كانت اللغة قد نحتت مصطلح العولمة ، على وزن « الفوعلة » ترجمة للمصطلح الإنجليزي globalization أو المصطلح الفرنسي mondialisation وأيّا ما كانت درجة الدقة في اختيار اللفظ المقابل للعالم monde أو الكرة الأرضية globe فقد تم في الترجمة العربية اختيار صيغة « فوعل » بدلالتها على التشكيل المفروض من خارج المادة والذي يحمل معنى الفوقية وأحادية الاتجاه في مقابل صيغة « تفاعل » التي توحي بالحوارية وثنائية الاتجاه . وقد تنبهت اللغة هنا إلى ما لم تنتبه إليه منذ نحو ثلاثة قرون عندما فاجأتها البذرة الأولى لظاهرة العولمة ممثلة في الإمبريالية الأوربية imperialism التي تمت ترجمتها إلى مصطلح « الاستعمار » مع أن الدلالة الأولى لهذا المصطلح هي السعي إلى إعمار الأرض كما جاء في القرآن الكريم : ﴿ هو أنشأكم من الأرض واستعمركم فيها ﴾ (١١ / ٦١) ، ولعل هذا يفسر ميل اللغة إلى استخدام مصطلح الإمبريالية بدلاً من الاستعمار في كثير من الأحيان .

ونحن نقول إن العولمة امتداد للظاهرة الاستعمارية متابعة لما يراه زمرة المتخصصين وخاصة في الْمَجال الاقتصادي من أن « هناك عولمتين قديمة وحديثة ، ظهرت الأولى مع الثَّورة الصناعية في القرن الثامن عشر ، واستطاعت – تنفيذاً لخطتها – أن تزيد في إنتاج السلع زيادة كبيرة دفعت بأوربا إلى البحث عن أسواق جديدة أقامتها عن طريق إنشاء المستعمرات بأمريكا وآسيا ، كما مكنتها هذه من الحصول على المواد الخام بأسعار جدّ منخفضة . وهذا يفسره ما كان من اندماج للدول الفقيرة المستعمرة في اقتصاديات الدول الصناعية الأوربية . أما العولمة الثانية ، العولمة الحديثة فإن

تحققها لا يكون عن طريق الاستعمار في شكله القديم وما كان يوفره من آليات ، ولكن عن طريق تحرير التجارة الدولية والتنامي على النطاق الدولي بالاعتماد على التقدم التكنولوجي وتطوره في مختلف المجالات وتسابق الدول على اقتنائه وتملك أزمته . » [١]

ولا يختلف المحللون السياسيون كثيرًا عن المحللين الاقتصاديين في الربط بين المرحلتين ، فهم يرون أن نظرية « ملء الفراغ » التي سادت منطقة الشرق الأوسط والمنطقة العربية خاصة في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، والتي دفعت القوى التي ساعدت في انتصار الحلفاء في الحرب إلى اعتبار نفسها الأحقّ بالهيمنة على مناطق الفراغ مع تطور الهَيْمنة من الاستعمار المباشِر الى الهيمنة السِّياسيَّة والاقتصادية والفكرية والثقافية . هذه الفكرة هي التي تطورت بعد الانتصار في الحرب الباردة لتظهر في شكل العولمة باعتبارها طبعة جديدة من نظرية ملء الفراغ [٢] ؛ وإن كان بعض المتشائمين يرى أن العولمة ليست تطويرًا للرأسمالية والاستعمار ، وإنما هي عودة لمساوئ الرأسمالية في عهد الثورة الصناعية ، وإلغاء لكل ما حققته البشرية في قرن كامل من المطالبة بتحقيق الاشتراكية والديمقراطية ، والقرن القادم (الحادي والعشرون) يحمل مساوئ البطالة ودكتاتورية رأس المال واتساع الفروق الطبقية الرهيبة والانكفاء على الذّات بدلاً من الانفتاح الذي تدعو له العولمة [٣] .

الاستعمار الأوربي ، أو الطبعة الأولى للعولمة في العصر الحديث ، تحول إذن بالتدريج بعد الانتصارات في الحروب الساخنة والباردة في نصف القرن الأخير إلى ظاهرة محاولة فرض الهيمنة الأمريكية في العقد الأخير تحت مسمى « العولمة » ، وهو مسمى يكاد يرادف « الأمركة » والأمريكيون أنفسهم يعتزون بذلك ، كما يقول فريدمان : « نحن أمام معارك سياسية وحضارية فظيعة ، العولمة هي الأمركة ، الولايات المتحدة قوة مجنونة ، نحن

قوة ثورية خطيرة ، وأولئك الذين يخشوننا على حق . إن صندوق النقد قطة أليفة بالمقارنة مع العولمة ، في الماضي كان الكبير يأكل الصغير، أما الآن فالسريع يأكل البطيء .»

ومع أن ظاهرة العولمة كل لايتجزأ بأبعادها السياسية والاقتصادية والثقافية ، من حيث تداخل العناصر واعتمادها على بعضها البعض في الوصول إلى الهدف ، إضافة إلى وحدة المصدر المهيمن في عالم القطب الواحد ، فإننا سنركز حديثنا هنا على البعد الثقافي الذي يعد من أكثر الأبعاد تأثيرًا على هوية الفرد والجماعة معًا ، وبالتالي على صمود أو ذوبان مجموعة من الكيانات القومية المستهدفة ، وفي مقدمتها الكيانُ العربي الإسلامي .

ومع أن الثقافة كانت دائمًا عنصرًا هامًا في حملات الترويج الأيديولوجي أو الغزو الاستعماري يراد من خلالها طرح أفكار الغالب على المغلوب ، أو تحطيم روح المقاومة من خلال إضعاف عناصر الروح القومية لدى الشعوب المستهدفة – فإن موقع الثقافة في نظرية العولمة قد ازداد أهمية إلى حد بعيد وشهد نقلة نوعية ؛ فلم يعد الاستهداف الثقافي وسيلة إلى غاية ، وإنما أصبح غاية في ذاته . « لقد ارتقت الثقافة من كونها وسيلة لتحقيق الغايات ، لتكون هي الغاية ذاتها. وكان من الطبيعي أن تسعى القوى الرأسمالية التقليدية ، وقد أدركت الاحتمالات الاقتصادية الهائلة للموارد الثقافية إلى تحويل الثقافة إلى واحدة من أهم الصناعات الاستراتيجية التي تحكم موازين القوى عالميًا إن لم تكن أهمها على الإطلاق .» (٤)

ولا نريد أن نستعيد كثيرًا من تفاصيل الحوار الذي يدور بين بعض المفكرين العرب المعاصرين حول المفهوم الدقيق لكلمة « الثقافة » والفروق المحتملة بينها وبين « الحضارة » ومدى تطابقها في المعنى مع كلمة culture الدّالة على معنى الثقافة في لغة العولمة الأولى (٥) . ولكننا نكتفي بإيراد بعض المفاهيم

الأساسية التي يوردها الباحثون وهم يتحدثون عن الإيحاءات الأولية لمفهوم كلمة « الثقافة » في الاستخدام العربي ، ومن هذه الإيحاءات أو التعريفات الجامعة (٦) :

١ – الثقافة هي السر الكامن وراء كل ما نمارسه من سياسات وممارسات .

٢ – الثقافة هي ما يبقى في الذهن بعد نسيان كل شيء .

ومن هذا المنطلق فإن الثقافة يمكن أن ينظر إليها باعتبارها تراثًا قديمًا لتشمل المأثورات والكتب والمخطوطات والوثائق والآثار والمتاحف والتراث الشعبي وطراز العمارة ، أو باعتبارها إبداعًا لتشمل الأدب بألوانه المختلفة والمسرح والسينما والفنون التشكيلية والموسيقى ، أو باعتبارها تعبيرًا لتشمل اللغة بدرجاتها المختلفة ، أو باعتبارها عادات وتقاليد تتميز بها كل أمة عما سواها .

ولقد عرفت البشرية في تاريخها الطويل كثيرًا من الثَّقافات الْمُتعاقبة والمتحاورة والمتصارعة ، وكان جزء من سر تقدم البشرية يكمن في هذه الصِّلة المعقَّدة التي كانت تتبادل فيها الثقافات والحضارات مواقع الصدارة دون أن تصل واحدة منها لفرض هيمنتها المطلَقة على ما عداها . كانت الوسائل المتبعة في طرح ثقافة أمة على أمة أخرى تتمثل غالبًا في اللُّجوء إلى « إغراء العَرْض » ، وعندما كان يتم اللُّجوء إلى « سطوة الفرض » كان يقترن ذلك بالتعسُّف الواضح وبمطالبة المضطهدين بإعادة هويتهم إليهم وبتعاطف الآخرين معهم . لكن النقلة النوعية التي حدثت مع ثقافة العولمة في العَلاقة مع ثقافة الآخر تكمن في أنها لجأت إلى ما يمكن أن يسمى « إغراء الفَرْض » ؛ بمعنى أنها لم تَعُدْ تعرض بل تفرض ولكن هذا الفرض لا يأتي من خلال استخدام العصا أو السيف فقط ، وإنما يأتي كذلك من خلال استغلال الإغراءات التي منحتها التقنيات الحديثة في الاتصال ، وقد أدى ذلك إلى تغيير جذري في نظرية حوار الثقافات ، تمثل هذا التغيير على نحو خاص في محورين :

١- اللُّجوء إلى ثقافة الصورة بدلاً من ثقافة الكلمة .

٢- التوجُّه المباشر للقاعدة العريضة دون التوقف للجدل مع الصفوة .

ونبادر فنقول إن هذين المحورين في ذاتهما يمكن أن يشكِّلا عاملاً إيجابيًا هامًا على طَريق « عولمة المعرفة » إذا ما أحسن استغلالهما من كل الأطراف الغازية والمغزوة ، ولكنهما يُشكِّلان عامِل تَهْديد خَطير لمقومات التماسك الثقافي والقومي للأطراف الأقل قوة وتقدمًا إذا لم يتم التعامل معهما بوعي وتخطيط مدروس . واحتلال « الصورة » لمكانةٍ في التواصل البشري أهم من الكلمة كان أحد نتائج تقدم الاتصال عن طريق الفضاء واحتلال « الأقمار » المكانة الأولى قبل « الأوراق » في إحداث ذلك التواصل . وبفضل هذا التطوُّر ومن خلال القَنوات وشبكات الاتصال - أصبَحت « الصُّورة هي المفتاح السِّحري للنظام الثقافي الجديد ، نظام إنتاج وعي الإنسان بالعالم . . . ولا تحتاج الصورة - دائمًا - إلى المُصاحَبة اللغوية كي تنفذ إلى إدراك المتلقي ، فهي - بحد ذاتها - خِطاب ناجز مكتمل ، يمتلك سائر مُقوِّمات التأثير الفعال في مستقبليه . »[٧]

إن هذه الخطوة في التواصل الإنساني ، والمتمثِّلة في إحلال الصّورة محل الكلمة ترتبت عليها خطوة أخرى في إذابة كثير من درجات التأمُّل أو التردُّد على سُلَّم الاقتناع أو الرفض بين المرسل والمستقبل ، ذلك أن الطبيعة الغالبة على تلقي رسالة ما من خلال الكلمة هي طبيعة التَّلقي الفردي ، على حين أن تلقي الصورة غالبًا ما يكون تلقيًا جماعيًا وآنيًا . وبين طَبيعة استقبال الوعي الفردي والوعي الجماعي فروق شائعة في درجة التَّمحيص وسهولة التَّقبُّل ، ويتصل بهذه الفروق أيضًا بين طبيعة الكلمة والصورة ، درجة النُّخبوية أو العمومية في الاستِقْبال ، فإذا كانت ثقافة الكلمة تكاد تحصر إلى حدّ ما الموجة الأولى من الرسائل الثقافية في طبقة الصفوة الذين يتلقونها من خلال القراءة

الاختيارية ، ثم يعملون في مرحلة تالية على بثها أو حجبها عن القاعدة العريضة ، فإن ثقافة الصورة تتجة مباشرة لهذه القاعِدة العريضَة ، مُتجاوِزَة حواجِز التَّصفية والتنقية كما تتجاوز السلع الاقتصاديَّة في عصر العولمة حواجز الجمارك والقوانين الوَطنيَّة .

إن المخاطبة الْمُباشِرة للقاعِدة العَريضَة في العالَم من خلال الصّورة ، جعل « ثقافة العولمة » تنتقي لونًا معينًا من ألوان الثّقافة الأمريكية لتَصْديره ، وهو الثقافة الشعبية وليس ثقافة الصفوة أو النخبة مع وجود صفوة ونخبة بالتأكيد في الثقافة الأمريكية ، وهنا نجد فرقًا واضحًا بالقياس لاختيار المادة الثقافية التي صاحبت موجة المد الرأسمالي لأوربا الغربية أو المد الاشتراكي لأوربا الشرقية خلال فترة ما بعد الثورة الصناعية وحتى ظُهور مرحلة ثقافة العولمة . فلقد كانت الثقافة الأوربيَّة المنتشرة تتجسَّد في مؤلفات كبار المفكرين في الآداب والفنون والسياسة والاقتصاد والنَّظريات الفلسفيَّة والخلقيَّة والعلميَّة ، ولكنه « خلافًا لأوربا الغربيَّة (والشَّرقية) أدركت الولايات المتحدة . . أن الحضارة الرفيعة سوقها محدود ، ففيما تنفق وزارات الثقافة العليا في أوربا الأموال الباهظة لدعم أفضل الفنانين والموسيقيين والشعراء والروائيين والمخرجين السينمائيين ، تركت الولايات المتحدة الأمر إلى هوليود وإلى وكالات الإعلان في نيويورك لتقرر ما هي المنتوجات الثقافية الأكثر قابلية للتسويق في العالم . ومع العلم أن في الولايات المتحدة شعراء وروائيين وفلاسفة ومخرجين سينمائيين من أعلى المستويات - فقد تبين لها أن رامبو ومادونا ومايكل جاكسون لهم أفضلية اقتصادية . وهي تدرك أن للثقافة المتدنية المستوى سوقًا أوسع كثيرًا من سوق الثقافة الراقية (٨) . وهذه الثَّقافة الشَّعبية الأمريكية تجد رواجًا أكثر لدى جيل الشباب ، وهم حَمَلة المسئولية في المستقبل ، ويزيد من انتشارها وجود فراغ ثقافي لديهم ناتِج في جانب كبير منه من انعدام التَّخطيط العلمي غير العاطفي لزرع الثقافة القومية في نفوسهم

لكي تساعد على الأقل في إحداث لون من التَّوازُن لديهم . ولكيلا تبدو الصورة متحاملة فإنه لا بدَّ من الاعتراف بوجود لون من الثقافة الأمريكية الرفيعة في الجامعات ومراكز الأبحاث ، وقدر كبير منها متاح لمن يُحْسنون استخدام التَّقدم التقني الذي تصلنا على شَبَكاته ذاتها المادة الشعبية المتدنية التي أشرنا إليها .

لقد نَتَج عن الهيمنة السَّريعة لثَقافة العَوْلَمة المُعتمدة على لُغة الصّورة ومعطيات التكنولوجيا المتقدمة ظواهر تهدد التنوُّع الثَّقافي الذي تعتمد عليه الحضارة البشرية منذ فجر تاريخها ، كما ظهرت ردود أفعال قَويَّة لدى كَثير من الشعوب التي تحرص على هوياتها الثَّقافية وشخصياتها القوميَّة .

وفي إطار تهديد التَّنوع الثّقافي للبشرية الذي يحقق التَّوازُن الضَّروري يرى بعض الباحثين(٩) أن ذلك جزء من مخاطر التكنولوجيا التي يسعى الإنسان إلى ابتكارها ؛ أملاً منه في أن تساعده على حياة أفضل ، فإذا بها تفرض منطقها عليه وتوجه حياته في مَسارات ربَّما لم تكن في حسبانه ، ومن هذا المنطلق فإن التكنولوجيا الحديثة تحول الإنسان شيئًا فشيئًا من « التَّمايز الفردي » إلى « التَّوحد النمطي » ، سواء في ميدان الإنتاج الذي يحل فيه « خط الإنتاج » محل « ابتكارات الأفراد » أو في مجال الاستهلاك الذي تسيطر فيه الوجبات السَّريعة والمعلَّبات والملابس النمطية ، وأخيرًا ما تطرحه العولمة من قضايا نمطية يراد من خلالها اختفاء الثَّقافات الخاصة في طرق التفكير و « هذا الأثر من آثار التقدم التكنولوجي في طمس الهوية الثقافية للأمم لا يختلف في طبيعته عن أثره في الاعتداء على هوية الإنسان الفرد داخل الأمَّة الواحِدة ، فالأثر بَشِع في الحالتين والخَسارة فادِحة . ومن الغريب أن القلق المتزايد داخل المجتمعات المتقدمة اقتصاديًا من التَّهديد الذي تتعرض له بعض أنواع الحَيوانات والطُّيور التي يهددها التقدم التكنولوجي بالانقراض ، لا يقابله قلق لما يحدث

لثقافات الأمم المختلفة من وراء هذا التقدم التكنولوجي نفسه ، مع أن هذه الثقافات مهددة هي أيضًا بالانقراض، والخَسارة في هذه الحالة لاتقل قَداحة . » (١٠) . ولقد ازداد قلق المؤسسات الدولية المعنية بالثقافة من خطر التطبيق غير الواعي لثقافة العَوْلَمة على حق التنوع الثقافي ، وهو الخطر المُماثِل لما لَحق بالبيئة من أضْرار قاتِلة حرمها من « التنوع البيئي » نَتيجة للتَّطبيق غير الواعي لقوانين التَّنمية « لقد باتت هذه القضية المحوريَّة هي شاغِل الجَميع بعد ما اتَّضح لوسائل الاتصال الحديثة ، وعلى رأسها الإنترنت ، من إمكانيات تؤهلها لتصبح أمْضى أسلحة الهيمنة الثَّقافية والاقتصادية والسِّياسية والأمنية أيضًا . ولقد جثم هذا الهاجس المخيف على المؤتمر الذي عقدته منظمة اليونسكو حول الثقافة والتنمية في مارس ١٩٩٨ بمدينة استكهولم ، والذي كانت ورقة عمله الرئيسية هي التقرير الذي أعدته اللّجنة الخاصَّة التي شكلتها الأمم المتَّحدة بعنوان ‹‹ تنوعنا البشريّ الخَلاق ›› (١١) Our Creative Diversity . وكانت منظمة اليونسكو ذاتها هي التي استشعرت قبل ذلك بستة عشر عامًا ، مخاطر العَوْلَمة على الهوية الثَّقافية ، حين ندد المؤتمر الدولي للسِّياسات الثَّقافية المنعقد في المكسيك سنة ١٩٨٢ بمواقف الولايات المتحدة التي تبذل جهودًا كبيرة لنشر الثقافة الأمريكية واستعمال جميع الوسائل المتاحة لتحقيق هذا الهدف ، وحين أعلنت فرنسا رفضها للتَّوقيع على الجزء الخاص بالسلع والمواد الثقافية في اتفاقية الجات . » (١٢)

ولا يقتصر القلق من نَزْعة فرض ثقافة العولمة ، على المؤسسات الدولية وحدها ، وإنما يساور أيضًا أصحاب الثقافات الغربية غير الأمريكية ، حتى وإن كان أصحابها من أقرب الحلفاء لأمريكا . وها هو فولكنر وزير الخارجية الكندي الأسبق يتحدَّث عن تدفق البرامج الأمريكية على وسائل الإعلام ، مما جعل الأطفال الكنديين لايدركون أنهم كنديون ، فيقول : « لئن كان الاحتكار أمرًا سيئًا في صناعة استهلاكية، فإنه أسوأ إلى أقصى درجة في

صناعة الثقافة ، حيث لايتوقف الأمر على تثبيت الأسعار وإنما يتعداه إلى تثبيت الأفكار . »(١٣)

ومن اللافت للنظر أن بعض المفكِّرين الأمريكيين أنفسهم يصرحون في بعض كتاباتهم باستِحالة تَحْقيق « ثقافة للعولمة » تندرج من خلالها الشُّعوب غير الغربية في الثقافة الغربية المتفردة التي تحمل خصائص تاريخية وثقافية ودينية ، تجعل من الصعب على غير أبناء الغرب الاندماج فيها . وها هو المنظِّر المشهور صمويل هنتجتون صاحب كتاب صدام الحضارات ينشر سنة ١٩٩٦ دراسة له بعنوان : « الغرب ، متفردًا وليس عالميّا West Unique Not Universal يقول فيها : « إن شعوب العالم غير الغربية لا يمكن لها أن تدخل في النَّسيج الحضاري للغرب حتى وإن استهلكت البضائع الغربية ، وشاهدت الأفلام الأمريكيَّة ، واستمعت إلى الموسيقى الغربية . فروح أي حضارة هي اللُّغة والدّين والقيم والتَّقاليد والعادات ، وحضارة الغرب تتميز بكونها وريثة الحضارات اليونانيَّة والرّومانية والمسيحية الغربيَّة والأُصول اللاتينية للغات شعوبها ، والفصل بين الدّين والدولة ، وسيادة القانون والتعددية في ظل المجتمع المدني ، والهياكل النيابية والحرية الفردية . »(١٤) ومثل هذا الرأي كان من شأنه أن يثير قدرًا أكبر من التَّريث لدى المهرولين الذين ينادون بالإسراع بالأخذ بكل الأسباب الممكنة وغير الممكنة للحاق بركاب ثقافة العولمة ؛ ظنًّا منهم أن ذلك من شأنه أن يذيب الفَوارق بين أبناء الحضارات المختلفة ، وهم على استعداد في سبيل تحقيق ذلك الظنِّ أن يتنازلوا عن أي مقومات لُغوية أو تراثيَّة أو خُلقية تحول بينهم وبين أهدافهم ، ناسين أن أصحابَ الدَّعوة إلى ثقافة العولمة لا يقبلون بالتَّنازُل عن أيِّ من مقوماتهم الخاصة ، وأنهم يعتصِمون بأبْراجهم العالية لمن يريد الصُّعود إليهم فضلاً عن أنهم لا يمنحون أولئك الذين يهرولون إليهم متجردين من كل شيء ، شرف الانتماء إلى

مملكتهم .

ومن هنا ظَهرت كثير من ردود الأفعال لدى أصْحاب الثقافات المتماسكة يعلنون فيها أنهم يرحبون بالاشْتِراك في « عولمة » ثقافية لكن بشرط أن يساهموا بنَصيب في صنعها ، وألا تكون « غربنة » تَكتسي ثقافتها العالمية بثقافة الغرب وحدها ، وهي الثقافة التي أعلن هنتجتون أنها لا تقبل الدخول للآخرين في نَسيجها بسهولة . وهناك دراسات لكتاب صينيين ويابانيين وأفارقة تمثل لونًا من الصَّدى الإيجابيّ لفكرة التوازُن في ثقافة العولمة ، ومن بينها دراسة الكاتب الصيني « لاوسي » التي ترجمت إلى الفرنسية بعنوان : « Occidentalisation No Mondialisation Oui » وقد تمت ترجمتها إلى العربية بعنوان « نعم للعولمة . . لا للغربنة »[١٥] . وفيها يعلن الكاتب أن الظاهرة التي يسميها الغربيون بالعولمة ، لا تعني بالنسبة للصينيين شيئًا غير الأهمية المتنامية لآسيا في التجارة العالميَّة وتأكيد وضعها المركزي في قلب العلاقات الدولية ، وأن المَفاهيم الثقافية لمصطلحات مثل المصلحة الخاصة ، والمصلحة العامة ، والهيمنة ، وحقوق الإنسان ، تحتفظ بمفهوماتها الصّينية ولا تخضع عند التعامل لما يمليه الغرب من تفسيرات خاصة بها . وكذلك كان الشأن في الاعتزاز بالثّقافة الخاصَّة في مقال للكاتب الياباني هاماتا نوبورو نشرته أيضًا مجلة الثقافة العالميَّة في نفس العدد بعنوان : « اليابان هي العالَم الآن » .

ونستطيع ألا نذهب بعيدًا ونحن نرى الدولة العبرية في قلبنا وعلى حدودنا تتمسك بكل خصائِصها الذّاتية والثقافية منها خاصة ، وهي مع ذلك تستفيد من الإمكانيات الهائلة للعولمة إلى أبعد مدى ، بل وتُحاول أن تجعل من نفسها قوة مهيمنة على المستوى الإقليمي ، تحقِّق العولمة الأمريكية في شكل « الشرق أوسطية » في جوانِبها السياسية والاقتصادية والثقافية ، ولسوف نرى بعض آثار ذلك في الجانب الثّقافيّ على نحو خاصّ .

هذا العرض السَّريع لواقع « ثقافة العولمة » ولبعض ردود الأفعال الأولى تجاهها من ثقافات أخرى كالفرنسية والصينية واليابانية واليهودية وغيرها ، يمكن أن ينتهي بنا إلى تحديد ملامح ثقافة العولمة في الخطوط التالية :

١- ثقافة العولَمة هي الثقافة الأمريكية في عصر هيمنة القُطْب الواحِد .

٢- تعتمد هذه الثقافة في انتشارها على التقدُّم في تقنية الاتصال .

٣- اللُّغة السائدة هي لغة الصّورة في ثقافة ما بعد المكتوب ، وهي سريعة الإغراء والتأثير ، ولها منطقها الأخلاقي الخاصّ الذي لا يتفق بالضرورة مع ما تعارفت عليه الثقافات الأخرى .

٤- الجُمهور المستهدَف هو القاعدة العريضة والشباب على نحو خاص ، والمادة المعروضة ينتمي معظمها إلى الثقافة الشعبية الأمريكية في الغناء والرقص والموسيقى والإعلان ، وهي تتسم غالبًا بإبهار الحواس وسرعة تَوالي الصّورة والمعلومات والتأثير غير المباشر على تشكيل الوعي .

٥- يتوازى مع هذه المادة الشَّعبية ، مادة علمية أكاديمية ، قد يكون بعضها مزيفًا لخدمة أغراض خاصة ، لكنها تبث على شبكات يَقْبل بعضُها من النّاحية النَّظرية الحوار ، وسماع رأي الآخر ، ومن تفوته فُرْصة المشاركة وإبداء وجهة نظره بالطَّريقة الملائمة تتجاوزه دائرة الحِوار .

٦- ثقافة العولمة تعتمد على فكرة « صراع الحَضارات » وتكاد تُشبه نظريتها الثَّقافية نظرية « الانتخاب الطبيعي » عند دارون ، وبمقتضاها فإن الثقافات التي لا تثبت أمام المُنافَسة سيكون مصيرها التَّلاشي .

٧- الرّاغِبون في الذَّوبان في ثقافة العولمة قد تصدمهم فكرة هنتجتون التي أشرنا إليها حول عدم سُهولة استيعاب الحَضارة الغربيَّة للمنتمين إليها من غير أهلها .

٨- الرّاغِبون في المحافظة على الهوية الثقافية عليهم أن يتدارَسوا بدقّة حجم الخطوات التي تفصل بين « ثقافة العولمة » ومحاولة « عولمة الثقافة » ، وستحاول الفقرات التالية أن تثير بعض التساؤلات حول جانِب من هذه الخطوات .

إن ردود الأفعال التي ثارت ولا تزال تثور في الأوساط الثقافية العربيَّة ، تجاه ثقافة العولمة تتردد بين مَحاور متباعدة في بعض الأحْيان مثل التَّهوين والتَّهويل ، فهناك من يرى أننا نُبالغ في إثارة الْمَخاوف من « الغزو الثقافي » الْمُحتَمل ، وأن القدر الذي نخاف عليه من الضياع من موروثنا الثقافي ليس إلا بعض التفاصيل التي تشكل حاجزًا دون انطلاقنا والتحامنا بثقافة العالم المتقدم وصيرورتنا جزءًا منه . ولا يخفى أن هذا الفريق يدعو إلى الذوبان في ثقافة العَوْلَمة دون تحفظ ولا نقاش ، ويركز على الْمَزايا التي يمكن أن تعودَ من وراء ذلك على الفرد والجماعة . « هؤلاء المفتونون بالديمقراطيَّة الغربية ، وبالعلاقات الاجتماعية الغربيَّة ، وبغَزارة ونوع الإنتاج الثَّقافي في الغرب ، يتمنون لشعوبهم سرعة اللِّحاق بكل هذه الإنجازات ويجدون في العولمة السَّبيلَ إلى ذلك ، ومن هؤلاء من لا تثير لديهم مسألة الهوية الثقافية إلا السُّخرية والاستهزاء ، ويتساءلون : هل تعني هذه الهوية شيئًا آخر غَيْر التَّخلُّف والجهل والفقر . . والاستسلام للخزعبلات والتقاليد التي لم يعد لها دور في العالم الحَديث . »[١٦]

وهناك في الْمُقابل من يَرْتاب في كل ما يصدر عن العَوْلَمة وما يعبر عن ثقافتها ، فهي نابعة من لُغة مختلِفة وعقيدة مختلفة ، وهي هادِفة إلى تَحْطيم مقوماتنا الثقافيَّة والقومية من خلال موجات البث الفضائي المحرضة على التحلل من القيم الموروثة والمشكِّلة لرأي عام تتحقَّق معه أهدافُ وخُطَط القوى المهيمِنة وأتباعها في السَّيطرة على المنطقة سياسيًا واقتصاديًا وطَمْس

معالِمها الثّقافية والحضاريّة .

ورد الفعل المصاحب لهذه النظرة غالبًا يكمن في إحداث التوازُن من خلال العودة إلى الماضي لتأكيد عالميَّة الثقافة العربيَّة الإسلامية وامتدادها إلى كثير من أرجاء المعمورة في فترة ازدهارها ، ويتتبع ذلك بالضَّرورة عقد مُقارنات بين ما كانت تتميز به حضارة الإسلام في هيمنتها من سَماحة وعون للضُّعفاء وما تتميَّز به العولَمة الْمُعاصِرة من صفات مضادَّة . « ولا يستطيع أحد أن ينكر على الحضارة العربيَّة عراقتَها ومكانتها حتّى أشد خُصومها تعنتًا . لقد قامت هذه الحضارة على قيم سامية طالما تطلعت الإنسانية لها ، قوامُها الحق والعدل والمساواة والتآخي مع الأهل ومع الغير . وعراقة الحضارة العربية . . هي سِرّ مُقاوَمتها لِمُحاولات الاستيعاب والاستِلاب التي توالت عَلَيْها ، أو من خلال ما استَجَدَّ من أسلحة الغزو الثقافي التي استخدمت بضَراوة ضد شُعوب الأمة العربيَّة مشرقها ومغربها . » (١٧)

ومع التَّسليم بالحقائق الواضِحة في هذا التَّصوُّر والاعتزاز بها فإن الاكتفاء بالوقوف عندها لإشباع الزهو التاريخيّ دون الانْطلاق منها الى تنمية الحاضِر والْمُشاركة في صُنْع المستقبل ، يُهدِّد بتحويل هذه الثروة الحضارية إلى عكس ما هدفت إليه . « فبدلاً من اندفاعِنا نحو المستقبل نحمل في جوفنا ماضينا ، يريد لنا البَعْض أن نتقهقر إلى هذا الماضي لنطابق حاضرنا عليه بحثًا عن مَهْرب أو ذَريعَة إزاء ما ينطوي عليه هذا الحاضِر من تَحدِّيات وتَهْديدات ، وبدلاً من أن نؤمن بعالَميَّة الحضارة الإنسانية كي تُري حضارتَنا وأن نقرَّ بمنطق التّاريخ و وحدة المعرِفة ، يسعى البعض ليضَعنا في مواجَهة مع العالَم لتتَّسع بذلك خطوط المواجَهة . » (١٨)

إن هذه الملاحظات تقودُنا إلى الاتجاه الوسط الذي يهدف إلى تلمُّس طرق المشاركة في بناء ثقافة العالَم من خلال مراجعة بعض أدوات التَّوصيل والحوار

لدَيْنا بما يجعلها صالِحة لمهمة « عولمة ثقافتنا » دون التَّخلي عن منطلقاتها الأساسية ، ويجعلنا أيضًا نرفض من ثقافة العولمة ما لا يتَّفق مع هذه المنطَلَقات .

قد نتساءل عن إمكانية مراجعة إنتاجنا في ثَقافة ما بعد الْمكتوب وهي ثقافة الصّورة التي تبنتها العولمة لغة لخطاب القاعِدة العريضَة ، ونحن نشكو من أن ثقافة العولمة دخلت عن طريق الصورة كل البيوت فشكلت وعي أطفالنا من خلال الرسوم المتحركة وشبابنا من خلال أفلام العنف ، وحاولت ترسيخ مفهوم للعلاقات الفرديَّة والجماعية مخالِف لعاداتِنا وتقاليدنا ، وبثت من البرامج الحضارية والسياسية ما لا يتفق مع وجهة نظرنا ، فهل لدينا خطة يطرحها أصحاب الإعلام في عشرات القنوات الفضائية العربية التي تجوب الفضاء فُرادى يصطدم بعضها ببعض وكأنها لا تنتمي إلى أُسْرة واحدة ؟

هل هُناك أهْداف جادَّة أبعد من التَّسلية وقَتْل الوقت ، تحاول أن تستغل هذه التقنية الهائِلة ، وقد وضعت في أيدينا للمساعدة في بناء الأمة ثقافيًا وحضاريًا ؟

هل هُناك تصوُّر لمحاولة الإسهام في تشكيل ثقافة العالم من خلال نفس الوَسائِل التي يحاول بها العالم التَّأثير في ثقافتنا ؟

وإذا كان هناك حَديث عن نقص الإمكانات والقدرات الفنية للتصميم والإنتاج والدُّخول في الْمُنافسة ، فقد يكون التساؤل حول ما الذي نصنعه لكي نتلافى ذلك النَّقص ، ولكي نستكمِل تلك القدرات التي لا نستطيع في غيابها التحدث عن جُهْد مؤثِّر في الحماية الثَّقافية فَضْلاً عن عَولَمة الثقافة ؟

وإذا لم تكن تحت أيْدينا دراسات مفصَّلة عن الإمكانيات الْمُتاحة أو المفقودة التي تُساعد أو تَحول دون مشاركة القَنوات الفضائيَّة العربيَّة في خطَّة مرْجُوة لعولمة الثقافة ، فإن لدينا بفضل جهود المنظمة العربية للتَّربية والثَّقافة

والعلوم دِراسة عن « صورة الثقافة والحَضارة العربية الإسلامية في الإنترنت وخطة تنفيذية مقترحة لإقامة شَبَكة مواقع خدمات للإعلام الثّقافي . » وهي الدراسة التي وضعها الدكتور نبيل علي والدكتور محمد الناصر شمام واعتمدا فيها على الواقع الفعلي لشبكات الإنترنت باللغتين الإنجليزية والفرنسية حتى تاريخ الدراسة سنة ١٩٩٩ . وبقدر ما تبرز الدراسة من صور النقص في بعض المواقع الهامة ، فإنها تبين إمكانيات تَلافي القُصور والمشاركة الفعالة في هذه الوَسيلة البالِغة الأهمية في عصر العولمة الثقافية . يشير التقرير وهو يرسم الملامح البارزة لصورة الثّقافية العربيّة والحَضارة الإسلامية على الإنترنت إلى نقاط هامّة مثل(١٩) :

– غِياب التّنسيق والمُشاركة في الموارِد بين الأقْطار العَربيَّة والإسلامية وعدم استِغْلال الإمكانيّات العَديدة المُتاحة على شبكة الإنترنت .

– المشْهد الحَزين لصورة الثقافة العربيَّة والحضارة الإسلامية ، ناتج عن تقاعسنا واستِرْخائنا أكثر من كونه ناتِجًا عما يقوم به الآخرون من تشويه وطمس .

– من الجِهات المساهِمة في تشكيل هذه الصورة أقسام الدراسات واللغات الشَّرقية بالجامعات الأمريكية والأوربيَّة ويسودها الطّابَع الأكاديمي ، وهي من أخطر المواقع المؤثرة في تشكيل صورة الثقافة العربية والحَضارة الإسلامية ، وكثير من هذه الأقسام في قَبْضة اللوبي الثّقافي اليهوديّ الأمريكيّ .

– في المادَّة المَطْروحة تَطْغى الأمور المتعلِّقة بالعَقيدة و وضع المرْأة في الإسلام على كل النَّواحي الأُخْرى ، وتكاد تَغيب أَلْوان الأدب والموسيقى واللغة والتراث الشَّعبي ، ويتمّ التَّركيز على الماضي دون الحاضِر .

وإذا تمَّت المُقارنَة بين المواقع التي تمتلكها ثقافتنا على شبكة الإنترنت وبين

ما تمتلكه ثقافة منافِسة مثل الثقافة اليهوديَّة ، يقل عددُ المنتسبين إليها حوالى خَمْسين مرة عن الثقافة الإسلامية - فسوف نجد الفرق واضحًا ، فهنالك ٧٠٢ موقع للثَّقافة اليهودية تغطي ١٤ صنفًا من صنوف المعلومات مقارنة مع ٢٢٨ موقعًا للثقافة الإسلامية و ٤ صنوف أساسية ، وبالنسبة للثَّقافة العربيَّة يوجد ٨٨ موقعًا و ٧ صنوفٍ للمعلومات ، والتّبايُن بين مواقع الثَّقافة الإسلاميَّة من ناحية والعربيَّة من ناحية أخرى وبينهما مجتمِعين وبين مَواقع الثَّقافة اليهودية واضح للعيان .

في حين يُلاحظ التقرير أن مواقعَ المؤسسات الدينية الرَّسْمية كالأزهر وسفارات الدول العربية الإسلامية يسود رسالتها الطابع التَّقريري وتظل بمنأى عن ساحة الجدل المؤثِّر في تشكيل صورة الثقافة العربية والإسلامية ، ويلاحظ ديناميكية الخطاب الثقافي اليهودي عبر الإنترنت حيث يُغطّي معظمَ عَناصِر مَنْظومَتي الثَّقافة والحَضارة من الفَلْسفة إلى الفولْكلور ، ومن نظريَّة الأدب إلى قِصص الأطْفال ، ومن التاريخ إلى قَضايا الحاضِر ، ومن شِعْر الجاهلية لدى العرب إلى شُعراء اليَهود في الأندلُس ، وإلى طلب الدَّعم لأصدقاء الجولان من السكان اليهود والدُّعاء لهم بالخلاص من عُدْوان سوري وشيك الوقوع لاغتصاب الهَضبة ! وبالإضافة إلى ما يذكره التَّقرير يمكن أن نشيرَ إلى ما هو مَعْروف من أن حظ الثَّقافة العربية من شَبَكة المعلومات العالَميَّة رَهْن بقدرة أصحابها على أقْلمة الحاسب الآلي للتَّعامُل مع لغتهم . وهذا هو التحدي الحقيقي الذي تفرضه علينا العولَمة ، لأن الأممَ التي « لا تستطيع أن تتخاطب مع العالَم لا تستطيع أن تنشُر ثقافتها ، وأن أهم وَسيلة للتخاطُب في عصر العولمة هي الحاسِب الآلي . إن الأمم التي لا تؤقلم لُغتها مع الحاسِب لن تَعْجز عن التخاطُب مع العالَم وحسب ، بل ستعجز كذلك عن اللِّحاق بركب الحضارة . »

شَبَكة المعلومات العالمية هذه الأيام هي مكتبة عِمْلاقة ومنتدى هائِل وسوق لا حدودَ له . فهل للعرب حضور فيه ؟ إن لم يكن لهم حضور فلا حضور لثقافتهم ، وإن لم يكونوا نبعًا للثقافة كانوا سوقًا لثقافات غيرهم ، فما نصيبهم من شبكة المعلومات العالميّة ؟

حسب إحصائيات عالَمية جمعتها يورو ماركيتينج ، فإن في العالم ١٥٢٠٠٠ مليون مشترك في الإنترنت ، منهم ٥٧,٤٪ من أبناء اللغة الإنجليزية و ٢٦,٤ ٪ من أبناء اللُّغات الأوربية الأخرى و ١٦,٢ ٪ من أبناء لغات غير أوربية . أما حضور المشتركين العرب فهو ٠,٠٠٤ ٪ مع العلم بأن حضورهم في معظمه باللغة الإنجليزية .

لا شكَّ أن هذا الحضور الواهن للعرب يعود لعدَّة أسباب منها الاقتصادية والتعليمية ، لكن أهمها على الإطلاق هو عجز العَرب عن أقلمة لغتهم مع الحاسب الآلي . فلو كانت هذه العقبة قد ذللت تمامًا لسهل أن تنشر الثقافة العربيَّة في عالم الإنترنت الذي لا تحدُّه حدودٌ ، ولأمكن لأمة أن تدخل سِباق الفرسان . أما واللغة العربيَّة قاصِرة عن التأقْلم مع الحاسب الآلي أو الحاسِب عاجز عن التعايُش مع اللغة العربية ، فإن الأمَّة ستتأخَّر عن ركب الأمم .

مُشكِلة اللغة العربية ليست خاصَّة بها . فالحاسب الآلي تكنولوجيا طَوَّرها الناطِقون بالإنجليزية فجعلوها بلغتهم ، لكن الأمم التي رَغِبَت أن تلحقَ الركب طَوَّعته لخِدْمة لغتها ، ويمكن أن نأخذ اللغة الصينية مثالاً لما عملته الأمم تطويعًا للمُشاركة في العولمة الثقافية . فهذه اللغة ليس لها حروف هجائية ، وبذا فإن لوحة مَفاتيح الحاسِب الآلي لا يمكن أن تستوعب اللُّغة الصينية ، ومع ذلك فلوعي أهل هذه اللُّغة وتصميمهم على المحافَظة على هويتهم الثقافية فإنهم أنطقوا الحاسب بلغتهم وأصبح للصينيين حُضور على شبكة المعلومات العالمية يقدر بـ ٤,٤ ٪ . حتى اللُّغة العبرية التي هي لغة سامِيَّة

كذلك لها حضور على الشبكة العالمية لا يتناسب مع عدد النّاطقين بها ؛ إذ إن حضورها يكاد يساوي حضور لغة المائتين والثلاثين مليون عربي . إذن فالقضيَّة ليست لُغة ، بل هي قَضيَّة عزيمة وتخطيط أهل اللغة .

لو اجتمعت العَزائم للمُحافظة على الهويّة الثقافية للأمة العربية ، لأصبح من الفرض العين على جميع المؤسسات الثقافية حكومية وخاصة ، أن تستثمر في جهد عربي مشترَك لأقْلمة اللغة العربية مع الحاسبِ الآلي ، وتطويع الحاسب الآلي للتعامل مع اللُّغة العربية . إن هذه الصورة نموذج لمجال يمكن العمل من خلاله على وضع خطة جادة لاستخدام تَقْنية جدية في عصر العولمة وللدخول إلى مجال تَحْسين صورتنا والمساهمة في عولمة ثقافتنا بدلاً من الاكتفاء بلَعْن ثقافة العولمة وإذا كانت هذ الخطة تتعلّق في جَوْهَرها بالرموز التي نتعامل بها مع الآخرين ، سواء كانت هذه الرُّموز صورَة في حالة قَنوات البثّ المرئي ، أو شَفْرة فنية يتم من خلالها تنسيق المعلومات على شبكات الإنترنت ، فإن تطوير هذه الرُّموز يتطلب في خطوة سابقة أو موازِية إعادة النَّظر في طَريقة تعاملنا مع الرُّموز الدّاخلِيَّة التي نحملها مفهومنا للثقافة التي نسعى إلى عولمتها ، ونعني بها « اللغة العربية » التي ما تزال طريقة تعاملنا معها أو اعتزازنا بها أو إهمالنا لها أو تعلمنا من خلالها أو تكوين شخصيتنا عبرها أو اعتبارها عائقًا لا يساعد الجيل الجديد من أبنائنا على النَّفاذ إلى العالمية ، أو اعتبارها من ناحية أخرى جسرًا لا بدَّ من ترسيخ صلابته حتى تتأكد جذور الشَّخصية التي نحرص على امتداداتِها الرَّأسية والأفقية لكي تتماسك في وجه طوفان الإذابة المكتسح . ما تزال كل هذه الأسئلة حائرة وغير محسومة على مُسْتوى المسلَّمات ، التي ينبغي أن يجري الاتفاق حولَها حتى ننطلق منها إلى التفكير في المهامّ الحَضاريَّة والثقافية التي يطلب من هذه الرموز أداؤها .

وما زال كثيرون منّا ينظرون إلى اللُّغة العربية باعتبارها قشرة خارجية يتم

تعلُّم الحَدّ الأدْنى منها للتعامُل به في التواصُل العام وتظل بمعزل عن أمور المعرفة المتقدِّمة ، ومن هنا فإنها تختفي أو تكاد في بعض فروع الدِّراسات العلمية الحديثة ، وكأن تقدُّم الشخصية العربيَّة يمكن أن يتم بمَعْزِل عن تقدُّم اللغة العربية ، مع أن النَّظريات المعاصِرة من حولنا ترى استِحالة الفَصْل بين اللُّغة ومتكلِّميها ، ومنها نظرية الحتميَّة اللُّغوية للفيلسوف الألماني ولهام همبولدت الذي يرى أن « الناس هم تبع في تَفْكيرهم وإحساسهم ومشاعرهم ونظرتهم للكون ، للعادات التي اكتسبوها من خلال ممارستهم للغة » ؛ لذا فاللغة تسمو بأهلها مع سموهم وتنحط الشعوب مع لغاتها وبلغاتها (٢٠) .

وفي الوقت الذي يشهد فيه العصر الحديث شعوبًا تعتز بلُغاتها التي كانت مُنْقَرِضة أو شبه منقَرِضة فتسعى إلى إحيائها فيما يسمى بظاهرة الانفجار اللغوي ،كما حدث مع العبرية في إسرائيل واللغات المحلية في أوربا مثل الكاتلانية في إسبانيا ولغة ويلز أو اللغات المحلية مثل اللهجات الصينية في سنغافورة ؛ وغيرها من اللغات التي بدأت تشكل نواة للقوميات المستيقظة في أوربا وآسيا وإفريقيا ، في هذا الوقت يبدو إهمالنا للغة العربية على مستوى التعلم والتعليم والتطوير والاعتزاز الحقيقي لافتًا للنظر . ويكفي أن نقول إن موجة التحديث والتطوير التي مسَّت معظم فروع العلوم الإنسانية عندنا بطريقة أو بأخرى ، لم تكد تمس طريقة تعلمنا للغة العربية وتعليمنا إياها ، مما يشكل سببًا رئيسيًا لعزوف جمهرة المثقفين العرب عنها إلا في إطار الواجب الثقيل (٢١) .

ومن هنا فإن الاهتمام بتطوير اللغة العربية وطريقة تعلمنا وتعليمها لأبنائها أو غيرهم وتَذْليل صعوبات تعاملها مع المعرفة الحديثة من خلال التأليف بها أو الترجمة لها ، وتقليل غُربتها عن الْمُناخ العلمي من خلال دخولها التَّدريجي إلى قاعات الدروس ومعامل البحوث في فروع الدراسات العلمية بالجماعات

العربية ، فضلاً عن إشاعتها في لغة الإعلام المرئي والمسموع والمقروء ، وفي اللقاءات والمؤتمرات والمحافل الدولية والمحلية ، وفي وسائل خطاب تكوين الوعي على كل مستوياته ، بدءًا من لعب الأطْفال حتى المناقشات الأكاديمية الجادة . كل ذلك يمثل خطوات لا بدَّ منها لتأسيس الاعتزاز الحَقيقي - لا اللّفظي - بمكون من أهم مكونات تماسك الشخصية ، والانطلاق من هذا التَّماسُك لمحاولة الإسهام في حركة العولمة الثقافية التي تحيط بنا من كل جانب . والأرض ممهدة أمام اللغة العربية لتلعب دورًا رئيسيًا في حركة عَولمة الثقافة من خلال تاريخها الحَضاري المشرف ، والذي كانت بمقتضاه واسطة فعّالة بين حضارات العالم القَديم والعالم الحديث ، وحملت بكفاءة مهمة اللُّغة الحَضاريَّة والعلمية الأولى للعالم عدة قُرون متوالِية ، ويُسانِد هذا عددُ المتحدِّثين بها اليوم ومَوْقعهم الجُغْرافي ومكانَتهم السِّياسية والاقتصادية ، وإضافة إلى دائرة شديدة الاتساع من لُغات العالم الإسلامي ، ينظر أصحابها إلى العربية كلغة مُقدَّسة وإذا ما تم التطوُّر الكافي بها لتدخل منتدى حِوار الثقافات المعاصرة ، فستكون كل هذه العوامل عونًا مساعدًا لها لتلعب دورًا رئيسيًا في عَوْلَمة الثَّقافة .

إن المتخصِّصين في الدراسات الإسلامية يعرض بعضهم منهجًا وسطًا للحوار حول قضية ثقافة العَوْلَمة أو عولمة الثَّقافة [٢٢] ، ويتساءل هذا المنهج عن موقف الرَّفض الْمَبدَئي لفكرة العولمة على يد بعض المهتمّين بالدِّراسات الدينيَّة وهل هو قائم انطِلاقًا من فكرة « بديل » لدينا يمكن أن نقدمه أو تخوفًا غريزيًا من كل جديد في ذاته ؟ وهو يرى أن « موضع العَظَمَة أو الإعجاز في ديننا وثقافتنا يتمثل في هذا الجمع بين عَدد من الثَّوابت التي تكوِّن بنية أساسيّة وبين القدرة غير الْمَحْدودَة على التَّجاوب مع الجَديد وتوظيفه من خلال جُهْد مسئول ليخدم القيم العليا والمصالح الكُبرى للأفراد أو الأمَّة . ولا نتصور أبدًا

أن نتخلّى عن هذه المهمة الثقافية الإنسانية الكبرى اكتفاء بموقف دفاعي انكماشي ، يُمْليه الإحساس المبالَغ فيه بالضعف والعجز عن التعامُل مع كل جديد . »

وفي إطار هذه النَّظرة التي تفضل الحوار مع ثقافة العولَمة ، يرى هذا الاتجاه أننا يمكن أن ننطلق من فكرة حاجة الثقافة العالمية الجديدة إلى الأساس الأخلاقي الذي عرفته النُّظم السياسية والاقتصادية السابقة في نظام القَبيلة أو الدولة ولم تتفق عليه بعد في النظام العالمي ، وأن هذا النِّظام الأخلاقي يمكن أن يَستمدَّ مضمونه من الثَّقافات المتعددة التي ينتمي اليها الشُّركاء ؛ متجاوزاً مواطِن الخِلاف مركِّزاً على مواضع الالتقاء ، وأن هذا الأساس المشترك يمكن أن يبنى على تَلافي ما ساد بعد الثورة الصناعية من «عبادة المال » « وعبادة الذات » وإحساس البشرية بفقدان السعادة والاستقرار في ظلهما رغم التقدم المادي ، وأنه يمكن للأديان في مرحلة أولى أن تتكاتف في صيغة مبادئ مواجهة تيار « اللا دينية » متبنِّيةً في ذلك حسن الحوار و وقف الصِّراع فيما بينها ، ولَسَوْف يجد المنطق الإسلامي في ذلك فرصة تتحرك من خلالها مبادئه السمحة في حركة عولمة للثقافة تتلافى الآن ألوان الصراع بين دين ودين وطائفة وطائفة . ويتبع ذلك بالنسبة لمنظِّري الخطة على الساحة الإسلامية تصحيح داخلي على ثلاثة محاور ، يتَّصل أولها « برسم الخط الفارق بين الإسلام كما يفهمه ويمارسه مئات الملايين من المسلمين وبين تيار الغلو في الدين أو ما يسميه الغربيّون الأصوليَّة ، ويتصل الثاني « بتَصْحيح فهم عالمية الإسلام باعتباره دعوة إنسانية موجهة للكافة وليس نظامًا يسعى أتباعه إلى فرضه عَنوةً وقسرًا على سائر النّاس ، أما المحور الثالث فيتصل بممارسة الاجتهاد والإقبال على التَّجديد في الفقه وفي أصوله على نحو يسمح باستيعاب صور التَّطوُّر ويواكب حركة العلم والتقنية ويسهم فيها كما

أسهم الْمُسلِمون الأوائل في تطور العلوم والمعارف الإنسانية ، مع التأكيد على إعادة قيم الحرية والديمقراطية إلى مكانهما الصَّحيح من التصوُّر الإسْلامي ومن الحياة اليومية والسِّياسية والاجتماعية للمسلمين ، ومع إعادة النظر في عَلاقة المسلمين بغيرهم القائمة على أساس سنة التعددية التي أرادها الله ﴿ ولو شاء لجعلكم أمة واحدة ﴾ ، وعلى أساس الودِّ والتعاون على الخَيْر والتَّراحُم .

إن نظْرة معتدلة كتلك يمكن أن تحملَ معها مفاتيح الدُّخول بقُوّة وثِقة إلى دائِرة « عولمة للثقافة » يكون لنا فيها مكان متميِّز عندما نَمْلك روحَ الحِوار المعتدلة وقيمَه الحضارية وأساليبه المتطوِّرة .

الفصل الثاني

اللُّغة العربية وتأكيد الهوية لدى الأقليات الإسلاميَّة في عصر العولمة

الاتِّصال الوَثيق بين اللُّغة العربية والدين الإسلامي ، ليس في حاجة إلى تأكيد ، سواء تم النظر إليه من ناحية جوهر الرسالة الإسلامية ، أو من ناحية المسيرة الفعلية للحضارة الإسلامية . فاللُّغة في حالة الرسالة الإسلامية ليست مجرد أداة لتَوْصيل جوهر هذه الرسالة ، يمكن استبدال أداة أخرى بها ، كما هو الشأن في الرسالات السماوية الأخرى ، ولكن اللغة جزء من جوهر الرسالة باعتبار أن الإعجاز والتحدي لمصداقية الرسالة تم من خلالها ، وأن التسليم بجوهر الرسالة في خطواتها الأولى على يد المؤيدين والْمُنكِرين ، وبكونها رسالة سماوية ، إنما تم من خلال عدم القدرة على الإتيان بما أتت به هذه الرسالة من قرآن عربي مبين .

ومن هذا المنطلق فقد اكتسبت اللُّغة العربية في نُفوس أبناء الإسلام على اختلاف أجْناسهم قَداسة خاصة ، لكونها حاملة كلام الله ، وهي سمة أعطت لهذه اللغة حتى في الفَترات التي سبقت تشرفها بحمل الرسالة - أعطتها لونًا من المهابة والجلال في نفوس المسلمين ، فأصبحت لغة الشعر الجاهلي مثلاً ، وهي لغة قوم كانت لهم عقيدة وثنية جاء الإسلام ليغيِّر منها ويستبدل بها

عقيدة التوحيد . هذه اللغة اكتسبت في نفوس المسلمين قدرًا واسعًا من المَهابة والجَلال لأنها كانت في الواقع الأداة الأولى لفهم هذا النَّص العربي المُقدَّس وتفسيره ؛ ابتداء من تفسيرات ابن عباس الأولى ، و وصولاً إلى بحوث البلاغيّين المتبحِّرة ، وهي بحوث نسارع إلى القول بأن كثيرًا من حَمَلة لوائها لم يكونوا من العرب بالمعنى العرقي الإثني ، وإن كانوا من صفوة العرب بالمَعنى الجديد الذي أصلته هذه الحضارة ، عندما أشار أثر شريف فيها إلى أن العربية ليست من أحدكم بأبيه ولا بأمه ، فمن تكلم العربية فهو عربيّ .

هذه المكانة الدينية المتميِّزة للعربية بالنسبة للمسلمين عربًا أو غير عرب هي التي فتحت الأبواب على مَصارعها لاشتراك المفكِّرين والعلماء من كل الأجناس في بناء اللُّغة العربية والارتقاء بها ، وبناء شعب الحضارة التي تعبر عنها هذه اللغة . ولسنا في حاجة إلى الإشارة إلى أسماء العلماء من غير العرب الذين وضعوا أصول النحو العربي مثل سيبويه وأبي علي الفارسي والزَّجّاج ، ولا أولئك الذين وضعوا قواعد البلاغة مثل عبد القاهر الجرجاني ، وجار الله الزمخشري وأبي يعقوب السَّكّاكي ، ولا إلى الذين أصلوا تاريخ الأدب ونقده مثل الأصفهاني والآمدي والقاضي الجرجاني ، فضلاً عن الفقهاء وجامعي الحديث النبوي والمفسِّرين والفلاسفة والمناطِقة ، وأسماء الكثير منهم تنتمي إلى سلالات عرقية تمتد في حضارات أخرى غير العربيَّة ، ولقد أغرت كثرة أسمائهم قديمًا ، بعض الكُتّاب الذين كتبوا عن ظاهرة أجناس العلماء ، فدفعتهم إلى أن يخرجوا أو يَكادوا يخرِجون العرب من هذا المجال كما كان الشّأن مع ابن خلدون ، وياقوت الحموي ، وابن عبد ربه وغيرهم [١] .

وانطلاقًا من هذا يمكن القول بأن العربية التي شرفت بحَمْل القرآن ، واكتسبت قَداستها من ارتباطها بالنُّبوة الخاتمة باعتبارها لُغة دينية ، هذه العربية

قد اكتسبت نُضْجها الحضاري ، وحملت مضامين المعرفة والتفكير ، من خلال جهود أجيال من العلماء والأدباء المسلمين ، وهم ليسوا جميعًا من أصول عربية ، بل إن غالبيتهم في بعض الْمَراحل كانت من أصول غير عربية بالمعنى العرقي الخالص ، وهؤلاء هم الذين صنعوا في مجملهم « عربية الحضارة » ، فكما يدينون للعربية بأنها حملت الإسلام إليهم ، تدين العربية لهم بأنهم أنضجوها وبلغوا بها شأوًا حضاريًا بعيدًا ، إن كان لا بدَّ من رصد الدائن والمدين بين أبناء الأمة الواحدة .

إن هذا التَّشابُك الديني والتاريخي ، يفسر جانبًا من مكانة العربية في نفوس المسلمين ، وهي مكانة تختلف بالتَّأكيد عن الْمَكانة التي تحتلها لُغة كتاب مقدَّس كالإنجيل في نفوس المسيحيين ، حيث يتم التَّركيز في إعطاء المكانة أو القَداسة للمضمون ، ويترك الشَّكل اللُّغوي لتتابع الأزمان واختلاف الأجناس ، ولعل هذا الترابط الشديد بين الإسلام والعربية التي وعد الله بحفظها ﴿ إنّا نَحْنُ نَزَّلْنا الذِّكْر وإنّا لَهُ لَحافِظون ﴾ هو الذي يفسِّر نضوج معنى « الأمة » التي يربطها هذا الخيط « المحفوظ » والذي يزداد قوة أو وهنًا تبعًا لعوامل الْمَدّ والجزر التي تحيط بالأمة ، لكنه يبقى في كل الحالات هدفًا ، يتم الحِرْص عليه ، ونواة يتم البناء عليها .

ولا شَكَّ أن مكانة اللغة الهامَّة ، في هذا الجسد الحضاريّ هي التي جعلتها هدفًا لضَرَبات قاسِية وموجعة ومتكرِّرة توجه إليها بين الحين والحين من أعداء المسلمين في كثير من الأحايين ، ومن أوليائهم في بعض الأحايين ، ولعل لُغة من اللُّغات ، لم تعرف هذا القدر من العَداوات الذي عرفته اللغة العربية في أشْكال مختلفة ، وهي عداوات نشبت خلالها الحروب وسالت الدماء ، وعذب المتكلِّمون ، وطمست الحروف وأحرقت الكتب ، وأخرست الألسن ، لكن هذه اللغة ظلت مع ذلك تقاوم المِحْنة بعد المِحْنة وتنتفض من رقدة الموت ،

وتسترد عافيتها وتواصل مَسيرتها لارتباطها العضوي بالعقيدة الإسلامية . ومثال صحوة اللُّغة العربية في الجَزائر بعد مائة وثلاثين عامًا من الإبادة والمحو ، هو خير دليل على ذلك .

وليست الجزائر مثالاً وحيدًا في محاولة الإبادة ، وإن كانت نموذجًا يزرع الأمل في إمكانية الصحو .

وربما تكونُ حالة اللُّغة العربية والحروف العربيَّة عند الْمُسْلِمين في تُرْكستان بعد أن توزعهم الرّوس والصينيون ، نموذجًا على ضَراوة العَداء ضد العربيَّة بكلماتها وحروفها عند من يريدون القَضاء على الهوية الإسلامية .

فعندما تم الاستيلاء على « تركستان » الإسلامية تم تحريم استخدام اسمها فاستبدل به الروس كلمة « آسيا الوسطى » في تركستان الغربية وأطلق الصّينيون على تركستان الشّرقية كلمة « سين كيانج » ومعناها المستعمرة الجديدة ، تمامًا كما يفعل الإسرائيليون في محو الأسماء العربيَّة من فلسطين وإحلال كلمات عبريَّة محلّها .

ولم يتم الاكتفاء بتغيير الاسم ، بل تمت دراسة « الحالة اللغوية » للمنطقة تمهيدًا لتَطْويعها في اتِّجاه البعد عن تَماسُك الأمة بكل رموزها بدءًا من رمز الحرف العربيّ والكلمة العربية التي هي مِفْتاح الإسلام .

« لقد قامت السياسة الرّوسية على مبدأ تَحْرِيم وتَجْرِيم استخدام الحروف العربية في كتابة اللغة التركية ، وهي حروف استخدمها الأتْراك هناك منذ أن عرفوا الإسلام ، وكانت لُغتهم هذه بحروفها العربيَّة جامعة موحِّدة لهم ، وقد وجد الرّوس أن تركستان منطقة واسِعة ذات ثقافة إسلامية واحدة تتحدَّث لغة واحدة ، لها حُروف ثابتة . وللقَضاء على هذه الوَحْدة كوَّن الروس لجنة علمية بإشراف البروفيسور ‹‹ كون ›› مهمَّتها محدَّدة في قطع العَلاقات الثقافية بين المسلمين في تركستان وبينهم وبين الإسْلام نفسه ،واتّخذت هذه

اللجنة توصياتها التي قالت إن السبيل الأساسي لتحقيق هذا الهدف ، هو تقسيم منطقة تركستان إلى شعوب ، والارتفاع بكل لهجة من لهجاتها إلى درجة « اللُّغة المستقلَّة » لها حروفها المستقلّة ونحوها وصرفها [٢] .

واتخذت هذه التَّوصية العلمية خطواتها للتّنفيذ على مراحل :

ففي ١٩٢٤ صدر قرار التقسيم السياسي والإداري لمنطقة تركستان الغربيَّة إلى خمس جمهوريات لكل منها لغة خاصة .

وفي ١٩٢٨ صدر قرار بإلغاء الحروف العربية من كتابات هذه الجمهوريات الخَمْس وإحلال الحروف اللاتينية محلها ، وإبادة الكتب المكتوبة بالحروف العربية .

وفي ١٩٤٠ صدر قرار بإلغاء الحروف اللاتينية وإحلال الحروف الروسية الكيريلية مكانها ، مع إيجاد حروف متميِّزة لكل لَهْجة في إطار الحروف الروسية حتى لا تجد هذه اللغات فيما بعد وسيلة إلى التَّضارُب . وصاحب هذا القرار إحْراق لما سجل حتى بالحروف اللاتينية ، وصاحب ذلك حذف المصطلحات العربية التي كانت قد استقرت في اللغة التركستانية عبر اللغة التركية . ولم يخف الروس فرحَهم بالإنْجاز الذي حققوه عبر اغتيال الحرف العربي ، فقد قال العالم « باسكاكوف » عام ١٩٥٢ : « إن من أهم الإنجازات التي وصلت إليها شعوب الاتحاد السوفييتي ثقافيًا هو اتخاذ الشُّعوب السوفيتية غير الرّوسية لنِظام الخط الرّوسي في الكِتابة ، وأن الحروف الرّوسية ستعمل على تطوير اللغات المحلية (يَقْصِد اللَّهجات المحليَّة في تركستان) وفي الوَقْت نفسه تساعد هذه الشعوب على سرعة تعلُّم اللُّغة الرّوسيَّة ، وبالتَّالي يعمل الحرف الرّوسي عملَه في سرعة تذويب هذه الشُّعوب غير الرّوسية وخُضوعها للثقافة الرّوسية وتأثيراتها بشكل واضح . » [٣]

أمّا في الجانب الشَّرقي من تركستان ، فقد تأخَّر اغتيال الحَرْف العربيّ نحو

ثمانية وعشرين عامًا ، إذ صدر القَرار بإلغائه رسميًا ١٩٥٦ عندما بَلغت الصَّداقة أوجها بين الاتحاد السوفييتي والصين ، فقررت الصّين إلغاء الكتابة بالحروف العربية في مقاطعة « سين كيانج » وهو الاسم الصيني لتركستان الشرقية الإسلاميّة ، وإحْلال الحَرف الرُّوسي « الكيريل » مكانه . وظَلّ هذا القرار معمولاً به لمدة أربع سنوات فقط هي عمر الوفاق بين الاتّحاد السوفييتي والصين ، وعندما تأثرت العَلاقات ١٩٦٠ ، قرر الصينيون إلغاء الحرف الروسي « الكيريل » من الكِتابة التُركستانية ، و وضع نِظام بَديل هو مَزيج من الحروف الصّينية واللاتينية .

غير أن هذه المُحاولات لم تفلح فيما يبدو في إقْصاء الحرف العربيّ بل ولا الكلمات العربيَّة من على ألسنة الصينيين المسلمين ، فبَعْد سَنوات من هذه القرارات وفي غِمار الثّورة الثقافية الصّينية (١٩٦٦ - ١٩٧٦) نشرت إحدى الصحف في هونج كونج منشورًا وجَّهه الحزب الشيوعي إلى رِجال الحرس الأحمر ، يوجههم فيه إلى ما ينبغي عليهم أن يمنعوا المُسْلمين من القيام به ، وفي مقدّمة هذه المحظورات الحديث باللُغة العربية (٤): « قولوا لهم (المسلمين) من الآن فصاعدًا لن يسمح لكم بأن تأكلوا لَحْم الأبقار لأن الأبقار تخدم الشعب . يجب أكْل لُحوم الخنازير ، لا تضيِّعوا وقتكم في الصَّلاة ولا تتكلَّموا اللغة العربية التي هي ضد الصّينية ، ولن يُسْمَح لكم بأن تقرءوا ما يسمى « بالكِتاب المقدَّس (القرآن) . »

إن هذا اللون من القتال ضد الحرف العربي ، فضلاً عن الكلمة العربية يدلُّ إلى أي مدى تمثل هذه الرُّموز ركنا هامًا في بِناء الهويّة الثقافية الإسلاميَّة ، ويمثل القَضاء عليها هدفًا رئيسيًا عند أعْداء هذه الهويَّة .

ومن هذا المنطلق فقد تكاثَرت عمليات إلغاء الحروف العربيَّة من اللُغات التي كانت تستخدمها في فترة المَدّ الإسلامي ، وكان من مؤشّرات الانهيار

الخطيرة البدءُ بإلغاء هذه الحروف من اللُّغة التركية ذاتها التي كانت تمثل لغة الخِلافة الإسلاميَّة على امتداد أكثر من أرْبعة قرون ، وهو إلْغاء لم يتوقف عند إلغاء الحروف العربية واستبدال الحروف اللاتينية بها ، بل إنهم ألغوا الكلمات العربيَّة التي كانت كثيرة الشُّيوع في اللُّغة التُّركية واستبدلوا بها كَلِمات تركية مهملة ،حتى كلمة رسول وكلمة الله ، فقد حوَّلوها إلى « يالواج » و « طانوي » [٥] .

وامتدت ظاهرة الإلْغاء للحرف العربيّ إلى كثير من اللُّغات الإسْلاميَّة في آسيا وإفريقيا وأوربا ، ولم يكد يَسْلم إلا لغات قَليلة في مقدِّمتها الفارسيَّة والأرْدية حفظهما الله .

وإذا كانت طريقة إلغاء الحروف العربيَّة من اللُّغات الإسلامية تمثل جزءًا من مُحاربَة الهوية الثقافيَّة لهذه الشُّعوب ، فإن من الطَّريف مُلاحظة أنه في بعض الحالات ، عندما يستعصي تَحقيق هذا الهَدف وإقصاء الحَرف العربيّ والكَلِمة العربية عن لُغات الْمُسْلِمين ، كان يتمُّ تزوير هويات ثقافية أخرى غير إسلاميَّة تحت عباءة الحرف العربي ، وتقديمها للنّاس على أنَّها تمثِّل الثقافة الإسلامية ما دامَت قد كتبت بحروف عربية ؛ اعتمادًا على شِدَّة التلاحُم بينهما في عُقول النّاس ، وقد حدث هذا في السنغال على سَبيل المثال ، يقول عبد القادر محمد سيلا عند حديثه عن حركة الاستعراب في السّنغال [٦] : « لقد بَلغ من ذُيوع الحرف العربيّ ، أن جهات تناصب الإسلام العَداء كانت تستخدمه لجاذبيته كوسيلة للاتِّصال بالجماهير ، وذلك بهدف التَّشويش والخداع ، لأن العامَّة تعتبر إسلاميًا كل ما يكتب بالحرُوف العربيَّة ، واستغلت الجَماعة القاديانية هذه الوَضْع الْمُمتاز لهذه الحروف ، و وقعها في نفوس الأفارقة الْمُسْلِمين ، فنشرت كُتبها بها ، وقد حذت في ذلك حذو البَعَثات التَّنصيرية التي تَرجمت الأناجيل إلى عِدة لغات إفريقية مع استِعْمال الحَرْف العربيّ . »

وقد يكون من الْمُفيد هنا التَّنبيه إلى أن الترجمة لم تتم إلى اللُّغة العربيَّة أو لهجاتها في إفريقيا ، وإنما تمَّت الترجمة إلى لُغات أو لَهجات إفريقية خالصة ، وتم استخدام الحرف العربي كغطاء إسلاميّ خادع يُساعد على قَبول العين للكتابة التي تقدم له ، والإيهام بأنها إسلامية .

****

إذا كانت الكتابة بالحروف العربية أو استخدام الكلمات العربية تمثِّل جزءًا من الظَّواهر التي تعد وَشائج قُرْبى أو مخاطِر تَهْديد حَسب موقع النَّظرة إليها ، فما هو واقع الحال بالنسبة للأقليات الإسلامية وعلاقتها باللغة العربية ، وكيف أمكن التعامل مع هذه الوَشائج أو تلك الْمَخاطِر ؟

ولنُسجِّل أولاً أن كلمة الأقليات لا تعني بالضرورة القِلَّة العددية ، بل هي ظاهرة نِسْبية ، فقد يكون عدد أفراد الأقلية المسلمة في بَلد ما ، يفوق عدد أفْراد الأغلبية الْمُسْلمة في بلد أخرى عَشرات الْمَرّات ، وإذا قارنّا عدد الأقلية الإسلامية في الهند وهي تبلغ أكثر من مائة مليون مسلم بعدد الأغلبية في كَثير من الدول الإسلامية الصغيرة الْمُنْتَشرة على الخَريطة الإفريقيّة والآسيويَّة ، نستطيع أن نُدْرك صِدق هذه المقولة ، فليست مشاكل الأقليات مَشاكل هامِشيَّة وإنما هي مَشاكل محوريَّة ، ويزيد من تأكيد ذلك ما يلاحظه الدّارسون ، من أن توزيع الأقليات الإسلامية على دول العالم وتداخُلها مع الدِّيانات الأخرى، توزيع فريد لا نظير له بالنسبة للديانات الكبرى الأخرى كالمسيحية والبوذية فضلاً عن اليهودية ، و وفقًا للإحصائيات العالَمية فإن عدد الْمُسْلِمين المنتَمين إلى الأقليات الإسلامية الموزعة على القارات الخمس ، والمتواجدة ضمن دول غير إسْلامية يزيد على نصف عدد المسلمين الذين يعيشون في دُول إسلاميَّة ، وتشكل النسبة بينهما ٦٥ ٪ إلى ٣٥ ٪ ، فإذا كان عَدد المسلمين في الدول الإسلامية في عام ١٩٨٥ هو ٦٩٥ مليون نسمة ؛ فإن

عدد الأقليات الإسلامية في الفترة ذاتها ٣٧١ مليون نسمة ، ليصل العدد الإجمالي إلى أكثر من مليار مسلم ، وإذا أخذنا في الحُسبان أن عدد المُسْلمين يتزايد في العام ما بين ٢١ مليون إلى ٢٥ مليون نَسَمة - لأدركنا أن عَددهم مع بداية القرن الحادي والعشرين يقترب من المِلْيار والنصف ، مع المحافظة على هذه النِّسبة التي تجعل الأقليات الإسلاميَّة في العالم تَتجاوز نِصْف المليار ، وهو كم بِكل المقاييس ينبغي أن تحتلّ مشاكله أكبر قَدْر من الاهتمام . وإلى جانب الثِّقل الهام الذي ينبغِي أن يتركه فإن هناك عوامِل أخرى لاكتساب الأهمية لهذه المشكلة ، يتمثَّل بعضها في أنها ليست مجرد أقليات جامِدة العَدد أو متآكِلة ، ولكنها أقليات متنامية ، وهو تنام يتمُّ من داخِلها من خلال نِسبة الإنجاب العالية في الشعوب الإسلاميَّة ، ولكنه يأتي كذلك من خارجها من خلال نِسْبة الإقبال على اعتِناق الإسلام في العالم رغم كل العوَائِق والحروب التي يتعرَّض لها . ويحدث من خلال هذا كله ، في مجتمع كالمُجتمع الأمريكيّ ، نُموّ مُثير للمجتمع الإسلاميّ[٧] .

ويتمثل كذلك في موقع هذه الأقليات ، وتَوْزيعها على مَناطِق جُغرافيَّة حسّاسة في قَلْب العالَم أو في أجنحته المؤثرة . ويكفي أن يلقي المرء نَظرةً على توزيع الأقليات الإسلاميَّة في أوربا ليدرك ذلك[٨] ، حيث تبلغ نسبة الأقليات الإسلاميَّة في بعض المناطِق مثل شمال القوقاز نحو ٧٠ ٪ وفي أعالي نهر الفولجا نحو ٦٠ ٪ في حين تشكل في مجمل شرق أوربّا أكثر من رُبْع السُّكّان ، وتنخفض في غرب أوربا إلى نحو ٣ ٪ ، ليظل مُعدَّلها العامّ في القارَّة الأوربية أكثر من ٥ ٪ ، وهي نسبة لو أحسن استِغْلالها في منطقة هامَّة كالقارة الأوربية - لأمكن أن تكون شديدة التأثير في مسيرة الأمة الإسلامية[٩] ، ولا يقل الأمر أهمية بالنسبة لقارة آسيا التي يقترب عدد الأقليات الإسلامية فيها من ثلاثة ملايين نَسمة ، فضلاً عن دولها الإسلامية الكثيرة العدد الكبيرة المِساحة ، ولا في إفريقيا التي تصل الأقليات فيها إلى نحو ٥٠ مليون إضافةً

إلى دُولها الإسلاميَّة المنتشرة في شَمال القارة وشَرْقها وغربها و وسطها . أما الملايين الأربعة التي تشكل الأقليات الإسلامية في أمريكا فهي تُشكّل من حيث الموقع وإمكانية التأثير في صناعة الأحداث بل والمساهمة في تجديد الفكر الإسلامي ذاته مركزًا شديد الأهمِّية .

هذه الأقليات الكثيرة ، كيف يتم تعامل الجسد الرئيسي معها فيما يتصل بإبقاء الصلة بينها وبين العربية لُغة القرآن الكريم ورَمْز المُحافَظة على الهوية الثقافية المشتركة ؟ وكيف يتم التعامُل داخل كل جالية فيما يتصل بتعليم هذه اللغة من حيث المناهج والوسائل والكتب والجَدْوى المترتِّبة على كل ذلك ؟ وأين تقع هذه الأمور كلها من حيث التنسيق بين بعضها والبَعْض الآخر من ناحية ، ومن حيث علاقتها بروح العصر و وسائله من ناحية ثانية ؟

أما النَّوايا والقَرارات فهي متحمِّسة ومتعاطِفة و يكفي أن نتابع قَرارات المؤتَمر العالَمي للتَّعليم الإسلاميّ في دوراته الثقافية لندرك هذا (١٠) .

فقد أوصت لجان المؤتمر المنعقد في مكة ١٩٧٧ ، بالعمل « على أن تكون اللغة العربية (ولغة القرآن الكريم) هي لغة التفاهم المشتركة بين الأمة الإسلامية ، وأن يكون لها مكان الصدارة بعد اللغة القومية في المراحل التعليمية المختلفة . وأوصت كذلك بأن « يقام معهد لتدريس اللغة العربية في كل بلد مسلم غير عربي . »

وجاءت توصيات المؤتمر العالمي الثاني للتعليم الإسلامي المنعقد في إسلام آباد ١٩٨٠ ، لكي تعزز ذلك حين قالت « اللغة العربية هي اللغة الأم بالنسبة للبلاد العربية ، وأما البلاد غير العربية فينبغي أن تكون اللغة العربية هي اللغة الثانية منذ الطفولة ، وينبغي أن تصاغ مناهج متدرجة للغة العربية لغير الناطقين بها بطريقة علمية بمعاونة خبراء علم اللغة التَّطبيقي . »

أما المؤتمر العالَمي الثالث للتعليم الإسلامي الْمُنْعقد في داكا ١٩٨١ فقد

رأى بأنه « لا مَناص من تَشْجيع تدريس اللُّغة العربية في البلاد الإسلامية غير الناطِقة بالعربيَّة ، على أن يؤخذَ بعين الاعتِبار تنوع وتبايُن الألْسِنة المعنيَّة في هذه البِلاد واختِلاف الرَّسم العربي للحُروف في هذه الدول . »

وينعقد المؤتمر الرابع في جاكرتا ١٩٨٢ ، فيؤكد على القرارات السّابقة ، ويتقدم خُطوة أخرى حين يوصي بضَرورة أن « تكون اللغة العربيَّة مادة إجباريَّة تدرس في الْمَدارس بين الْمَرْحلة الابتدائية ونهاية التعليم العالي والجامعي ، مع مراعاة أن ذلك لا يمكن تنفيذه في الدُّول الإسلامية غير العربية إلا في وجود عدد كبير من المعلمين الأكفاء القادِرين على تدريس لغة القرآن الكريم ، مستخدمين في ذلك أحدث الطرائق والوَسائل ، فإن المؤتمر يُوصي المنظَّمات القائمة على تَعْليم اللغة العربية في الدول الإسلامية غير الناطِقة بالعربية بالتوسُّع في عملية التَّعليم ونَشرها وفي تكثيف نشاطاتِها في هذا الخُصوص . »

وهَذِه كُلُّها قَرارات جيِّدة تدلّ على مدى إحساس الضّمير الجماعي للأمة الإسلامية بوَطْأة هذه الْمُشكلة وثقلها ، وضرورة تلمس الطريق للاهتداء للحلول المناسبة لها . وهناك ولا شك خطوات عملية متفرقة يتخذها الأفراد أو الجماعات في سبيل تحقيق ذلك ، وفي مقدمة الخطوات الهامَّة ، الدِّراسات العلمية الأكاديمية التي تُحدِّد ملامح المشكلة تمهيدًا للبحث عن حلول لها ، فليس من السهل أن يقال : عَلموا العربية للأقليات الْمُسْلمة في العالم خاصَّة في ضوء ما رأيناه من توزُّع هذه الأقليات على كل بِقاع الأرض ، واختِلاط لُغاتها بمعظم اللُّغات الحيَّة ، وتفرع مشاكل وصُعوبات خاصة لكل طائِفَة من طوائف الأقليات الإسلاميَّة ، قد لا تكون هي بذاتها نفس الْمُشْكلة الْمَوْجودة لدى طائِفة أخرى ، سواء على مُسْتوى الأصوات أو التراكيب أو القواعد أو المقررات ، وغيرها من المشكلات التي يفترضها علماء اللغة تمهيدًا

لمواجهتها ، ومن هنا فإنه من المفيد الاهتمام بنتائج الدراسات المقارنة (١١) بين اللغات الإسلاميّة التي أجرتها الْمَعاهد اللُّغوية المتخصصة مثل الدِّراسة الْمُقارنة بين العربية والهوسا للدكتور مصطفى حجازي ، أو بين العربيَّة والأردية لعبد الله عباس النَّدوي ، وقد صدرتا عن معهد اللُّغة العَربيَّة بجامِعة أمّ القُرى بمكة ، أو بين العربية ولغة التَّجالج في الفلبين والعربية والباشتو في أفغانستان ، والعربية ولُغة السّوسو في غينيا والدِّراسات الثلاث لمحمد عبد القادر أحمد ، وقد صدرت في القاهرة بين سنوات ١٩٨٠ - ١٩٨٤ - ١٩٨٦ ، ومثل الموسوعة الهامة التي أصدرها معهد الخرطوم الدولي للُّغة العربية ، وتضم دِراسات تقابُلية بين العربية وأربعين لُغة إسلامية ، وصدرت بين عامي ١٩٨٢ - ١٩٨٤ . وهناك دِراسات أخرى تطبيقية كَثيرة حول تحليل الصعوبات والأخطاء الفعلية التي يقع فيها الدّارِسون من الْمُسْلِمين غير العَرب عند تعلمهم للُّغة العربيَّة ، التي تعد من اللغات الصَّعبة ، حَتّى على الكثير من أبنائها ، وهي دراسات لا ينبغي أن يكون موضعها أرفف مكتبات الجامعات التي تمنح لأصحاب هذه الدراسات شهادات علمية حول جُهودهم الْمَشْكورة فحسب ، وإنما ينبغي أن يكون مجالها أيضًا تحت أعين واضِعي المناهج العلمية لتدْريس العربيَّة لأبناء الأقليات الإسلامية في مؤسَّسة أو مؤسسات تحمل قدرًا أكبر من التنسيق عما نشهده اليوم .

إن هذه الدِّراسات الأكاديميَّة ينبغي أن تكون منطلقًا لاختيار المنهج أو المناهج الملائمة ، واتِّباع الوَسيلة أو الوَسائل التي من شَأْنها أن تؤدّي إلى نَتيجة . وينبغي الاعتراف هنا بأن الْمَنهج القَديم الذي كان يتَّبع في تَعليم العَربية لغير العَرب ، لم يعد ملائمًا ، وهو المنهج الذي كان لا يفرقُ بين تعليم اللغة لأبنائها أو تعليمها لغيرهم. كان يشيعُ تَعْليم العربيَّة للمُسْلِمين غير العَرب عن طَريق حفْظ ألفية ابن مالك أو مقصورة ابن دريد أو حفظ بعض

المُتون أو التَّصانيف ، وتلك طريقة ظلت متبعة حتى مشارف العصر الحديث ، ولعلها ما زالت متبعة في بعض المناطق ، يقول الأستاذ محمد مكين عند حديثه عن طريقة تعلُّم المسلمين في الصين للُّغة العربية (١٢) :

« كان الطّالب يلتحق بالمدرسة التي كانت غالبًا في أروقة المساجد ، فيمكث فيها بضع سنين يحفظ فيها قصار السّور وبعض الأدعية ، وكانت الدِّراسة في الْمَدارس الثّانوية باللُّغة العربية التي لا يعرف الطّالِب إلا القَليل من مُفْرداتها ، ويتلقّون من المعلم ترجمتها الشفوية باللغة الصينية ، ومن هنا كانت الفائدة قليلة ، وإذا أتم الطالب الدراسة الثانوية انتقل إلى المدرسة العالية ، وفيها يدرس شرح الكافية ، وشرح التلخيص ، وتفسير الجلالين ، وشرح العقائد النسفية ، وشرح الوِقاية ، وهي الكتب المشهورة عند مسلمي الصين بالكتب الخمسة الكبيرة . »

وإذا كانت مثل هذه الكتب على أهميتها في ذاتها كانت صالِحة لتعليم العربيَّة للعرب ، أو بمعنى أدق تعليم فروع متخصِّصة من فروع العربية لمن يجيدون العربية أصْلاً ، فإنها بالتأكيد غير صالِحة لكُهول من أبناء الصين ، ينفقون أعمارهم في فَكّ طَلاسم الحرف والمعنى في هذه الكتب القيمة .

ولا يقل الأمر مَدْعاة للتَّساؤل في الْمَدارس الحديثَة التي تنظم في المدن الأوربية والأمريكية لتعليم أبناء المسلمين اللغة العَربيَّة ، ويطلق عليها مدارس السبت والأحد ، حيث تنظم الدراسة فيها في عطلة الدراسة في المدارس المنتظِمة . وتشهد هذه المدارس ألوانًا من الفَوْضى وفقدان الْمَنْهجية والفائِدة . يقول الأمين العام لمركز الاتحاد الإسلامي في السّويد عن واحدة من التَّجارب الحية لهذه الْمَدارِس في مدينة استكهولم (١٣) :

« وعمت مدارس السبت والأحد أي عند تَعْطيل المدرسة الرَّسمية ، وحشر الأطْفال في غرفة صغيرة تحْشد فيها كُلّ الأعمار وكل الْمُسْتويات ،

وتختلط فيها الجنسيات ، ويتولّى التَّدريس أحد الْمُشْرِفين أو المتطوِّعين ، بدون أن يكون له أدْنى دِراية بعلوم التَّربية وقواعدها ، ويفتقر إلى أدْنى إلمام بعملية تَرْتيب المعلومات وتوزيعها حسب السِّن والطّاقة للطفل ، فتتهاطل على الأطفال معلومات مبهمة ، وعبارات غامِضة ، وانصياع لم يتعودوه ، عند ذلك تَنْطبع في ذهن الطفل فكرة خاطئة بل تتكون لَديه نَظْرة احتِقار واشمئزاز للمعلم والمدرسة الإسلامية . »

إن المنهج المتَّبع ، والكتاب الْمَطروح ، والنِّظام أو اللانظام السائد ، كلها تطرح مشكلات جادة في مجال تعليم العربية أبناء الأقليات الإسلامية وخاصة في مرحلة الطُّفولة ، وفي البلاد التي قطعت شوطًا في تقدُّم المؤسَّسات التعليمية حيث يجد الطفل نفسه مضطرًّا للمُقارَنة بين منهجين ونِظامين وحَضارتين ، ولسنا في حاجة إلى جهد كبير لمعرفة ما يميل إليه . وتمثِّل الْمَناهج نُقْطة الضَّعف الرَّئيسية في مجمل الْمَشاريع التربوية لتدْريس اللُّغة العربية وتَحْبيبها للنشء في فرنسا ، كما يقول الأمين العامّ لمركز « أبعاد إسلاميَّة » في فرنسا [١٤] .

ويقصد بِالْمَناهِج مُجْمَل الطُّرق والأساليب التي يتَّبعها الْمُدرس لإثارة اهتمام الطفل وتَحْفيز مَداركه وتَنمية مَقْدرته على الْمُلاحَظة والاكتشاف والتَّلقّي والاكتساب ؛ إذ إن الأمْر لم يعد يَنْحصر اليوم في مجرد الحفظ والتَّلقين والاكتساب الأعْمى للمعلومات والْمَعارف المختلفة ، خاصَّةً بعد التَّطوُّر الحاصِل في ميدان الإعْلاميات وأجهزة الحاسوب ببرامجها التربوية المتنوعة . ويضيف أن معظمَ الجمعيات التي أتيح له زيارتها « ما زالت تعتبر التلقين الوسيلة الْمُثْلى في تَدْريس ما ترتئيه من مواد بغضّ النَّظر عن تجاوبها مع الطِّفل و واقعه واستجاباته النفسية والإدراكية للمُعطَيات الملقَّنة ، وقل مثل

ذلك فيما يَخصُّ كُتب المُطالَعة بوَصفها نافذة على عالم الحرف والكلمة والصورة والرمز ، ومعظمها لا يناسِب الواقع اللُّغوي للأطفال فضلاً عن الواقع الاجتماعي والثقافي .»

نحن في حاجة إذن لمواجهة علمية جماعية جادَّة لمشكلة تعليم اللغة العربية لأبناء الأقليات الإسلامية ، ليس فقط من خلال التبرُّع ببعض المال لافتِتاح مدرسة هنا أو مدرسة هناك ، ولا من خلال شراء بعض الكتب وإرسالها إلى هذه البلاد ، مع أهمِّيَة هذا كله ، ولكن من خلال وضع تصوُّر علْمي دَقيق تناقشه الهيئات العلمية في العالمين العربي والإسلامي من الناطِقين باللُّغة ومن الراغِبين في نطقها وتعلمها ، ونجيب خلاله مستعينين بالواقع الذي تعيشه هذه الأقليات سلبًا أو إيجابًا ، وبمجمل الدراسة العلمية الحَديثة التي استندت على مَجْموعة من التَّساؤُلات الهامَّة لعل من أهمها :

١- ما مدى الخُطورة في إهمالنا لتعليم العربية لأبناء المُسْلِمين غير العرب ، على مستوى بَقاء العَقيدة ، وبقاء الهوية الثقافيَّة ، بالنسبة لهم ؟ وأيضًا ما مدى الخطورة التي تمس العربية نفسها في هذا المجال ، خاصة في عصر العولمة ، الذي بدأت فيه اللغات المنعزِلة تتآكل وتَتهاوى ؟ وتشهد إحصاءات المنظَّمات العالَميَّة ، بموت عشرات اللُّغات منذ موجة العولمة ، وتتنبأ بموت المئات منها خلال القرن الحالي ما لم تتماسك ، والعربية لن تتماسك إلا بامتدادها عبر الشعوب الإسلامية ، أغلبية أو أقلية .

٢ – هل تعتبر اللّغة العربية بالنِّسبة لهذه الأقليات لُغة أجنبيَّة أو لُغة ثانية ؟ وما الفُروق الدَّقيقة التي تترتَّب على هذا التَّحديد من حيث المرحلة العمريَّة المُلائمة ونوع الموضوعات المطْروحة ، والمفردات المقررة ؟

٣- ما مستوى العربية التي نريد تقديمها ؟ هل العَربية القديمة الدينية ؟ أم الفُصْحى الحديثة ؟ أم مَزيج منهما ؟ وما المُستوى الملائِم لكل طائفة عُمْرية أو

ثقافية ؟

٤ - ما الوسائل التي نُعَلم بها هذه اللُّغة ، وتَصْلح للدُّخول في مناقَشة مع الوسائل التي تتعلَّم بها هذه الأقليات لُغاتها الأصلية أو اللغات الحديثة عمومًا ؟ وهل تواجه العربية من خلال اختيار الوَسائل تَحدِّيات ربما تَدْفَعها هي نفسها إلى تَطْوير ذاتها ، وهو تَطْوير لا مناصَ منه إذا أرادت العربية أن تستمرَّ في البقاء خارج حدودها أولاً ثم داخل هذه الحدود أخيرًا ؟

٥ - هل نستطيع أن نفكر في تطوير وسائل الاتصال الحديثة وفي مقدمتها شبكة الإنترنت في الإغراء بإيصال اللُّغة العربيَّة إلى شباب هذه الأقليات من خلال البَريد الإلكتروني ، والحِوارات ، ومن خلال حَوْسَبة اللغة العربية ذاتها لوسائلها بأدوات الاتصال في هذا العصر ، قبل أن تتراجع إلى الصفوف الأخيرة ؟

٦ - هل فكرنا في تَطْوير القنوات الفضائية التي تملأ سَماء المنطقة العربية ، وتتنافس في الصَّخب وبَث ما تنقله إليها الوكالات العاليَّة ، دون تَمْحيص ؟ هل فكرنا في توجيه جُزء من برامجها بطريقة فنية لتعليم اللغة العربية لأبناء الجاليات العربية والإسلامية والأقليات المتناثرة في أرجاء الأرض ، بدلاً من أن نعيد تصوير الأفلام ومواد الدِّعاية التي صنعت في ظل حضارات أخرى ، وجزء من أغراضها يستهدفنا بالضرورة ؟

هل فكرنا في الاستفادة نحن العَرب بما يبدعه أبناء هذه الأقلّيات من نَماذج إنسانية رَفيعة في الشِّعر والرِّواية والقصة القصيرة والمسرحيَّة ، فنترجمها إلى لغتنا ونُربي عليها وجدانَ أبنائنا ونعمل من خلالها على مد الجسور التي تذيب الفواصل وتجعل أطراف الأمة اللغوية يتقارب بعضها من البعض الآخر ؟ وهل أعطينا قدرًا مناسبًا من الاهتمام لأدباء هذه الأقليات ،

من أمثال جنكيز آيتماتوف التّركستاني ، وبختيار وهاب زاده الأذربيجاني ، ومحمد سليموفيتش البوسنوي ، وناظِم حِكْمت التركي وحسين قارا البلغاري ومرال معروف التركستاني وشاهين مصطفى البوسنوي وغيرهم من عشرات الأدباء المسلمين الذين يَنْبغي أن يهتم بهم فَرْع مثل فرع الأدب المقارن الإسلاميّ ، وأن يشكل إنتاجهم جزءًا من نسيج الوِجدان الإسلاميّ ؟

هذه بعض التّساؤلات التي يُمْكن أن تفتحَ الباب أمام حوار علني جادّ ، يستهدف البَحْث عن معالَجة جذرية علمية للمشكلة المطروحة أمامنا ، على امتداد العالم الإسلامي ، مُشْكِلة اللغة العربية والأقليات الإسلامية في عصر العولمة ، وهي تتطلب حلولاً قد تكون طويلة الخطى ، لكنها لا بدَّ أن تبدأ .

الفصل الثالث

تحديات الحرف العربيّ خارج الحدود

يمثّل الحرف في كل اللُّغات أخف الوحدات تحركًا وأسرعها انتشارًا وأولها تواجدًا – وربما يكون كذلك آخرها انسحابًا – كما يمثّل كذلك علامة هامة من العلامات الحضاريَّة للغة ، تتحرك بها اللغات من مراحل المشافهة إلى مراحل التدوين في فترات نُضْجها الأولى ، وتمتدُّ من خلالها إلى اللُّغات المجاورة لكي تتبادَل التأثير فيما بينها ، ولكي تتوحَّد أحيانًا في طَرائِق كتابتها حتى وإن اختلفت في طَرائق نطقها . وقد تبلغ الحُروف درجة من النُّضج تتجاوز معها دورها الْمَألوف في تَرْجمة الكلمات والعبارات إلى مرحلة فنِّية يصبح معها الحرف في ذاته وسيلة جماليَّة تزدان بها الأعْمال الفنِّية في الزَّخْرفة والنَّسيج والنقش ، حتى خارِج حُدود اللُّغة التي تنتمي إليها .

والحرف من هذه النَّاحية يمكن أن يشكِّل علامة قوية من علامات قوة اللغة أو ضَعْفها ، ويمكن أن يكون وسيلة هامَّة من وسائِل انتشارها أو تراجُعها ، وهدفًا أساسيًا لمن يُخطِّط لإضعافِها أو تَقْويتها وحَتّى لإماتتها أو لإحْيائها سواء داخِل حدود اللغة أو خارجها .

ولقد مَرَّ الحرف العربي من قبل بأكثر مراحل المد اتِّساعًا ، عندما تحوَّل في فنون الشُّعوب الأخرى إلى وحدات فنِّية جميلة تزدان بها الأبواب الخشبيَّة

والمنسوجات الحريريَّة و واجهات الصُّروح المعمارية ، بعد أن كان قد حقَّق قبل ذلك وجودَه كرَمْز كِتابي دَقيق للغة علمية حضاريَّة دوَّنت ونَقلت من خلاله خُلاصة تُراث الحَضارة القديمة للحَضارة الوَسيطة - فَضْلاً عن حَملها لآخر الرِّسالات السَّماوية ، وهي مهمَّة حملت الحَرف العربي معها إلى مُعظم أرْجاء العالَم في فَتَرات المد الكبرى للحضارة الإسلامية ، وقد ظَلّ الحرف هناك حتّى بعد أن تراجعت اللُّغة العَربية نفسها عن كَثير من مناطق نُفوذها وبقيت اللغات الإسلامية تُكتب بحُروف عربيَّة .

لكن القرن العشرين شَهد تحدِّيات خَطيرة للحرف العربي خارج حدوده ، وكانت تمهيدًا طبيعيًا لما يشهده الآن داخل هذه الحدود ، فمنذ انهيار الدولة العثمانية في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، تخلَّت اللغة التُّركية عن الحروف العربية التي كانت تكتب بها ، واستبدلت بها الحروف اللاتينية ، فأحدثت شرخًا كبيرًا في الكيان الثقافي الذي كان يتخذ من هذه الحروف واجهة له ، ولم تَمْض سَنوات قليلة حتى سعت القوى الأخرى التي قامت على أنْقاض الدَّولة العثمانية أو توسَّعت بعد زَوالها إلى إزالة الحرف العربي كذلك ، ففي مناطق تركستان التي كانت تمثِّل أجزاء شاسعة من الإمبراطورية الإسلامية القديمة ، سعت القوى التي استولَتْ عليها بعد تقسيمها ، إلى اغتِيال الحرف العربيّ منها . وقد بدأ « الاتحاد السوفييتي » بتقسيم المنطقة التي استولى عليها من تركستان إلى خمس مناطق مختلفة ، وشكل لجانًا عِلْمية لإحياء اللَّهجات المحلية حتّى تنفصل فيما بينها ويكون لكُلّ منها لُغة مستقلَّة ، ثم أزال عنها جَميعًا الحرف العربي وأحلَّ محله حرف « الكيريل » الروسي ، واستغرق تنفيذ الخطة الربع الثاني من القرن العشرين بأكمله ، وعند نَجاحها طَبَّقتها الصين على الشَّطر الآخر الذي احتلته من تُركستان ، فأزالت الحروف العربيَّة سنة ١٩٥٦ واستبدلت بها حرف « الكيريل » ، قبل أن تحلَّ محلها حروفًا لاتينية وصينيَّة . وظلَّت مُطاردة بقية الحروف والكلمات العربية جزءًا من

الأهداف المعلنة للثَّورة الثَّقافية في الصين في الستينيات .

وامتدت عدوى الْمُطاردة إلى عَشرات اللُّغات الإسلاميَّة التي كانت تكتب بحُروف عربيَّة في أرْجاء آسيا الواسِعة ولم يكد يُفْلت من هذه العاصِفة سوى اللُّغتين الفارسيَّة والأردية . وقد امتدت الظاهرة كذلك إلى مَناطِق النُفوذ السّابقة للغتين العربية والتُّركية في وسط أوربا وشَرقها فاختفى الحرف العربي الذي كانت تكتب به كثير من اللُّغات المحلية هناك . أما في إفريقيا فقد كان اختلاط العربيَّة بلغاتها القديمة ، قد أوجد لغات إفريقية تكتب بحُروف عربية مثل اللغة السّواحلية في شرق إفريقيا ، وغيرها من اللغات في وسط القارة أو في غربها ، ولم يختفِ الحرف العربي من لغة كالسواحلية إلا بعد وقوع مَأْساة زنجبار وطرد العَرب من شرق إفريقيا عام ١٩٦٤ وإن كانت قد بَقيت الكلمات العربيَّة تحتلُّ ما يقرب من نصف كَلمات هذه اللغة .

إن موجة الاغتيال المنظَّم للحرف العربي خارج حدُوده على امتداد القرن العشرين ، ينبغي أن تدفعنا من ناحِية إلى التَّنبُّه الى خطر التَّداعيات الطبيعية لامتداد هذه الموجة إلى داخل حدود اللغة ذاتها ، إذا لم تقابل بخطط علمية وعملية تُساعد الحرف العربي على التَّماسُك ، في مقابل الخطط المحكمة التي دفعته إلى التَّراجع منذ ثلاثة أرباع القرن ، لكنها ينبغي من ناحِية ثانية ونحن في عصر الصراع اللغويّ داخل ظاهِرة العولمة وظهور شبح الموت لكَثير من اللغات التي لا تعرف كيف تتماسَك لكي تشكل « كُتْلة » تُساعِدها على البَقاء ، ينبغي أن تدفعنا إلى أن نَتساءل عن الإمكانيات الهائِلة التي يمكن أن تكتسبها العربيَّة إذا هي أحسنت إعادة صِلتها باللّغات التي كانت تكتب بحُروفها حَتّى سَنوات قليلة ، وهي اللغات التي تشكِّل في الواقع بالنسبة للعربية الحديقة الخلفية و الأبعاد الضرورية والامتِدادات الطَّبيعية التي ينبغي أن تتوافر في أي لغة تبحث لنفسها عن « مكان » و « كيان » في عصر العولمة .

الفصل الرابع

أزمة اللغة العربية في الجامعات العربية

هناك اتّفاق على أن مستوى الإلمام باللغة العربيَّة فضلاً عن مُستوى التفوُّق والنُّبوغ لدى طُلاّب الجامعات العربية اليوم في حاجَة إلى مزيد من العِنايَة ، حتى يحقق ثمارًا أفْضَل على مستوى المعرفة وعلى مستوى تَكْوين الشَّخصيَّة العربية في مواجهة كَثير من التَّحديات الجادة التي تعرض أسسها للمخاطر .

وهذا الاتفاق يُسانده شُعور عام تؤكده دراسات المختصّين وإحصاءاتهم ، وجداولهم التي يلجئون خلالها إلى قياس القدرات وإحصاء الأخْطاء وتَصْنيفها ، كما يسانده أيضًا الإحساس العامّ لجَمْهرة الطُّلاب أنْفسهم من أنَّهم خلال مُرورهم على مُقررات اللغة العربيَّة إنما يؤدّون في الأعمّ الأغلب ، واجبًا مفروضًا ، أو يستسلمون لخيار لم يكن أمامهم كثير من الطرق لتلافيه ، ويساند هذا جَميعه حَقْل المُمارسة العَملية بعد التَّخرج ، حيث لم يعد مستغربًا شُيوع أخْطاء اللُّغة ورَكاكة التَّعبير على لِسان صَحفي شابّ مُتخرج من الجامِعة ، أو مذيع أو مذيعة تتألق فيها على موجات الأثير أو الشاشة المرئية معظم عناصر التميز فيما عدا اللغة التي هي صلب عملها ، أو حتى في بعض الأحيان مدرِّس للغة ذاتها حين يُفاجأ بأن محصوله النظري الذي يستطيع أحيانًا أن يستظهره ، قد يخونه أمام تجربته العملية في التدريس . هذا كله

فضلاً عن المحاسب والمُهندس والطَّبيب والكيميائي والصَّيدلي الذي يتخرَّج في الجامعة بعد أن يكون قد درس فيها وفي المَدارس قَبْلها كثيرًا من دروس العربية ، وهو بعد هذا لا يرد على ذهنه أن تكون هذه اللُّغة في مُستواها المَكْتوب أداة من أدوات التعبير عن أفكاره أو آرائه أو ممارَسة بعض جوانب نَشاطه العلمي . وهذه النظرة التي هي أقرب إلى الواقعية منها إلى التشاؤمية ، تبدو غير طبيعيَّة لا من النَّاحية المثالية المتَّصلة بأهمية المحافظَة على مقوِّمات الشَّخصية والموروث التراثي والثقافي والدينيّ فحسب ، ولكن من ناحية مقارنة الطاقة الاستيعابية لهذا الطَّالب الضَّعيف في اللغة العربية بطاقته الاستيعابيَّة في فروع أخرى للمعرفة قد يكون بعضها لغويّا ، وقد يكون بعضُها استَغْرق من وقت الطالب فترات زمنية أقل مما استغرقته دراسة اللغة العربيَّة ، ومع ذلك فإن خِبْرة الطَّالب بكثير من هذه الفروع تبدو أفضل ، ونفوره منها يبدو أقل ، فلماذا ؟ وكيف يواجه التعليم الجامعي للغة العربية هذه المشكلة ؟

إن جزءًا من جوانب التعقيد في هذه المشكلة يكمن في أن التعليم الجامعي يشكل قمة هَرَم يبدو من الصَّعب الفَصْل بينها وبين الأجزاء المتدرِّجة إليها انطلاقًا من القواعد والأسس ، وأنه في حالة التَّشكيل اللُّغوي عادة كاللُّغة العربية على نحو خاص يبدو الاهتمام بها مشكلاً في بعض الأحيان لمرحلة ما بعد النهاية أو ما بعد التخلُّص من الأعباء عند عامة الطلاب الذين ينتظرون الحصول على الثانوية العامة واختيار فرع التخصص الجامعي لكي يتخلَّصوا من الأعباء الجانبية وفي مقدمتها لدى الكثيرين عبء اللغة العربية . من هنا فإن أي تصور لإثارة مناقشة جذريّة حول قضية تعليم اللغة العربية في المستوى الجامعي ، ينبغي أن يمتدَّ إلى جذور المشكلة في مرحلة ما قبل الجامعة وذلك من منطلقين :

الأول : هو العلاقة الحتمية بين قاعدة الهرم وقمته على النّحو الذي أشرنا إليه في الفقرة السابقة .

الثاني : أن الجامعة باعتبارها المركز الطبيعي للبحث العلمي للمشكلات ، منوط بها التّصدي للمشكلات العلمية ، حتى تلك التي لا تمسها مسّا مباشرًا ، فما بالك بتلك المشكلة التي تحمل إليها في مطلع كل عام أفواجًا من حملة الثانوية ينتسبون إلى الجامعة ، وتنسب نقاط قوتهم وضعفهم إليها في النهاية .

والسّؤال الذي ينبغي أن يُثار : ما العنصر الرئيسي في ترسب مشكلة عدم الإلْمام الكافي أو التّحصيل الجيد للغة العربية عند الطالب الجامعي ؟ هل هو القدرة التحصيلية للطالب ذاته ؟ أم الصُّعوبة النسبية أو المطلقة للمادة المطروحة للتعليم وهي اللغة العربية ؟

أم الجوانب النّاقصة أو المستوفاة التي يتم من خلالها اختيار العناصر التعليمية الممثّلة للُّغة ؟ أم الْمَنْهج ، والكتاب الذي يتم من خلاله تقديم هذه العناصر ؟ أم الْمُدرس والوسائل التعليمية التي تشكل واسطة مُغْرية أو مُحْبطة بين المادة العلميَّة والطالب ؟ أم هو مزيج من هذه العناصر الخمسة أو من بعضها ؟

إن القدرة التّحصيلية للطّالِب الذي لا يتفوّق في اللغة العربية ، يمكن أن نُدْرك أنَّها ليست السَّبب الرئيسي عندما تختبر قدرة هذا الطالب نفسه في فُروع المعرفة الأخرى ، فنرى أنه أيًا كانت قدرته يخرج من دراسته بعد الثانوية العامة وقد أدرك شيئًا من مبادئ التاريخ والجغرافيا والرياضيات وعلوم الفيزياء والكيمياء واللغات الأجنبيّة ، بصرف النظر عن الدرجات التي يحصل عليها في امتحانات هذه المواد ، لكنه في حالات كثيرة يبقى بالنسبة للغة العربيّة ، حتى وإن حصل أحيانًا على بعض الدّرجات الطّيِّبة في امتِحاناتها، يبقى غير واثِق مما يملك من مَعْلومات ، يطرح إجابات عشوائيَّة

في مجال التَّنظير ويتخبط تخبطًا واضحًا في مجال التطبيق ، وكثيرًا ما يكون ، نَصيبه من معرفة لغة أجنبية كالإنجليزية ، تنظيرًا وتطبيقًا ، أوفر من نَصيبه من اللغة القومية .

أما فَرْضية الصُّعوبة المُطْلَقة أو النسبية للمادة المتعلمة ، أو استعصائها على الاستيعاب ، فإنه يحولُ دون التَّسليم بذلك وجود آلاف المستوعبين لها في كل الأجيال ومن كل التخصصات بل ومن غير أهلها وممن بدءوا تعلمها في سن متأخِّرة ، وكثير من نَماذج المُسْلمين غير العرب والمستشرقين والمستعربين قديمًا وحديثًا تؤكد ذلك . تبقى الجوانِب المتَّصلة إذن باختِيار العناصر الممثِّلة للغة ، وبالْمَناهج والوسائط بصِفة خاصَّة ، وهي الجوانب التي ينبغي أن تحظى بنصيب صَريح من الحِوار . وفي صَدد مناقشة هذه العناصر تثار عدة أسئلة رئيسية :

١- هل يتعلَّم التلميذ أو الطَّالب العربي اللغة العربية ، باعتبارها « لغة جديدة » أم باعتِبارها مستوى من مستويات اللُّغة التي اكتسبها بالولادة ؟

٢- هل لَدينا فُصحى واحدة أم « فصحيات » متعاقِبة متداخِلة ؟

٣- هل تفرق مناهج التدريس الحالية ، بين الدّارِس العام للغة والدارس الخاص لها والدّارِس المتخصِّص فيها ؟

إننا من خلال مناقشة التساؤل الأول يمكن أن نلاحظ عدم استغْلال التقارُب الطَّبيعي الكبير بين العربيّة التي يتعلمها الطِّفل من أمه ويلعب بها مع رفاقه ويعبِّر بها عن حاجاته الأساسيَّة وتلازمه طول حياته ، وبين العربية التي يتعلَّمها في المدرسة ، وتكاد تقدم إليه على أنَّها لُغة أخرى ، لها قواعِد مُتَشابكة ومعقَّدة ، ذات مُصْطلحات دقيقة كالحَذْف والاستِتار والتَّقدير والتَّأْويل ، يستعصي فهمها على المتعلِّم في بِداية حياته فيستظهرها ليجتاز بها

الامتحانات ونادرًا ما يفكِّر في مدلولاتها فيما بعد ، ولها نصوص يبدأ التلميذ بتعلم أقدمها وفقًا للتَّسلْسُل الزَّمني ، فيرى كثيرًا من الْمُفردات الغريبة والمعاني غير المألوفة في حياته ، وغالبًا ما يصعب عليه إدْراك القيم الجماليَّة فيقال له إنها كامِنة في الْمُحسِّنات والزَّخارف ، وينتهي به الأمر إلى حِفْظ النص وأداء الامتحان نجاحًا أو إخفاقًا دون أن يدفعه ذلك إلى البَحْث عن نصوص أخرى مماثلة لقراءتها رغبة وهواية لا فرضًا وإجبارًا .

ولو أننا أخذنا في الاعتبار أن معظم مُفْردات الحياة اليومية في لُغة الحياة اليومية عندنا فصيحة ، وأزلنا اللبس القائم في كثيرٍ من الأذهان من أن كل مَألوف هو غير فصيح ، واخترنا للتلميذ في مراحل دراسته الأولى معجمًا قريبًا مما يألفه ، وتَراكيب قريبةً مما يعرفه ، وتدرَّجنا به من لغة الكَلام إلى لُغة الكتابة ، ومن مُناخ التذوُّق الأدبي الذي يستشفه في الأغنية الخفيفة ، والأقصوصة الطَّريفة ، ومَظاهِر الجَمال الحقيقية حوله ، وانتقلنا به من ذلك إلى مُستوى الكتابة مع الْمُحافظة على الوسائِل المشوقة ومنها الأغنية والموسيقى ، وقصة الْمُغامرات، وألعاب الطفولة ، والرُّسوم المتحرِّكة أو الساكنة ، وألعاب « الكمبيوتر » ، لاجتازَ الطِّفل الْمَرْحلة الضَّرورية الفاصلة بين لغة الكَلام ولغة الكِتابة ، دون أن يصطدِمَ بالضَّمير المستَتر والفاعِل الْمَحْذوف ، والضمير الْمُقدَّر وما شاكَل ذلك من قواعِد يضطرب العَقْل أمامها ، وتخلف أثرها في صورة انقباض من اللغة وعدم إقبال عليها .

إن دراسات الاستفادة من الْمَخْزون اللُّغوي للمتعلِّم العَربيّ ستساعد دون شكّ على التَّخفيف من الرهبة ، التي يبدأ التلميذ في الإحساس بِها مع بداية دروسه الأولى في تعلُّم اللغة العربية ، ولا تفارقه حتى المرحلة الجامعية وما بعدها ، وتؤدي به غالبًا إلى الاحتفاظ بالمستوى الكلامي لحياته العادية والبحث عن مستوى كتابة أكثر طواعية ، يمارس به نشاطه الفكري ، وقد

يجده في لُغة أجنبية ، أو التَّعامُل مع اللغة الفُصحى تعامُلاً متخبطًا يقع في كثير من الأخطاء التي كان يمكن تجاوزها .

والاستفادة من المخزون اللغوي تأخذ مظاهر متعدِّدة ، منها المُفْردات التي ينبغي انتقاؤها في الكتاب المدرسي ، والنُصوص المختارَة بحيث تكون خاضِعة لمعجم انتقائي تدرُّجي يدخل بالتلميذ شيئًا فشيئًا من مِنْطَقة ما يَألفه إلى منطقة ما يراد له أن يعرفه ، وهنالك خُطوات اتخذت في هذا المجال في اللغات الأخرى ، وبدأت بعض الهيئات العربية في تقديم دراسات ومحاولات في هذا الاتجاه .

ويمكن الاستِفادة من المخزون اللغوي في دراسة التراكيب والقواعد ، فهنالك أنماط سائدة للجمل الاسميَّة والفعلية واستِخْدام الحروف والظُروف وعَلاقة الصفات بالموضوعات ، تعرفها لغة الكلام ، ينبغي التدرُّج بها وصولاً إلى الأنماط الخاصَّة التي هي أكثر شيوعًا في النَّماذج اللغوية التراثية .

إن هذه الاستِفادة لا تعني أبدًا محاولة النُّزول بلُغة الكتابة إلى مُستوى لغة الكلام ، ولكنها على العكس من ذلك تعني محاولة الصُّعود التَّدريجي بالمتعلِّم من لُغة الكلام إلى لغة الكتابة ، وهو صعود لا بد أن يترك أثره على الصعود بلغة الكلام ذاتها شيئًا فشيئًا والاقتراب باللهجات إلى مستوى الفصحى .

ومن أجل هذا فإن المحاولة ينبغي أن تتمَّ على أساس علميّ ، فتحترس من « الدَّخيل » على مستوى المفردات والتراكيب ، وهو احتراس ينبغي أن يزداد في الْمَناطق والبيئات التي تشيع فيها لهجات غير عربيَّة في الحياة اليومية ، أو تكون العربية قد تعرَّضت فيها للتأثُّر الشَّديد بلغات أخرى ، لأن هدف الْمُحاوَلة في النِّهاية هو الصعود إلى مستوى الفصحى وليس النزول إلى مستوى العاميات .

أما التّساؤل الثّاني حول الفُصْحى الواحدة أو الفُصْحيات المتتابعة فينبُع من تَبْسيط يسود لدينا غالبًا ويقود إلى أن اللُّغة العربية منذ عهد امرئ القيس حَتّى الآن تمثل في شعرها ونثرها مستوى واحدًا يمكن تعلمه من خلال مجموعة من القواعد النّحوية والصرفية والبلاغية والنُّصوص الأدبية ، وعلى هذا الأساس نشرع في تقديم جملة ما انتهى إليه النُّحاة والبلاغيون القدماء من قواعد للتلميذ ؛ حتى يتعلم اللغة وأحيانًا نُجدِّد في الأمثلة التي استشهدوا بها فنأتي بأمثلة جديدة أو نَنْحت أمثلة حَديثة على نمط الأمثلة القديمة .

والواقع أن هذا التصوُّر مُبالغ في التَّبسيط ، وهو أحد الأسباب الرئيسيَّة الكامِنة وراء عدم ترسُّب الكثير في عقول التلاميذ ، لأنهم لا يتبيَّنون على وجه الدّقّة ما الذي يراد لهم أن يتعلّموه في هذا الخِضَمّ الهائِل .

ولنا أن نَتساءل : هل الفُصْحى التي نتعامَل بها اليوم في خطبنا ورسائِلنا ورواياتنا وشِعْرنا ومقالاتنا الصحفية ومؤلفاتنا العلمية ، هي نَفْس الفُصْحى التي كان يكتب بها الجبرتي وابن إياس أو يكتب بها قبل هذا أبو العلاء المعرّي والمتنبي وأبو حيان التوحيدي ، فصحى الجاحظ وبَشّار وعبد الحميد بن يحيى فضلاً عن أن تكون فصحى سحبان وائل وقس بن ساعدة وآباء العرب الأقدمين ؟

أ ليس هناك تطور وتدرُّج كبير ، لا على مستوى المفردات فقط التي يسهل أن نتلمسها ونتعرف على التطور فيها ، ولكن على مستوى التَّراكيب وطَرائق صَوْغ العِبارة التي تحمل فكرة ما ، من متكلِّم أو كاتِب إلى سامع أو قارئ ؟

وهل لو بُعث الجاحِظ اليوم وقرأ المقالة الافتتاحيَّة لصحيفة « الأهرام » أو « الخليج » أو قرأ فصلاً لطه حسين أو نَجيب محفوظ ، فهل سيخلو من الدهشة الكُبْرى للفَرْق بين صورة العربية الفُصْحى التي يعرفها والصورة الفصحى الأخرى التي آلت إليها بعد نحو ثلاثة عشر قرنًا ؟ بل إن كُتّاب القرن

الماضي من أمثال رفاعة الطهطاوي والجبرتي لن يخلوا من جانب كبير من الدهشة والإعجاب إذا ما أتيح لهم أن يطَّلِعوا على ما يسطره الكُتّاب والأدباء في الفصحى المعاصرة برغم الاتّفاق في العَلامات الإعرابية لأواخر الكلمات في كل المَراحل .

هنالك إذن « فُصْحى معاصرة » في مقابل « فصحى التُراث » ولا شك أنهما يشتركان معًا في كثير من المفردات وطرائق تركيب العبارة ، لكنه مما لا شك فيه كذلك أن لكل منهما خصوصية تنفرد بها طَريقة تركيب العبارة وإيصال المعنى الذهني للمتكلم ، ويترتب على ذلك أن كم القواعِد الضروري لتعلم الفصحى المعاصرة ليس هو بالضرورة كم القَواعِد المطلوب لتعلُّم فصحى التراث ، بل هو في حالة الفصحى المعاصرة أقل بكثير دون شك ، لأن قدرًا كبيرًا من التَّراكيب يتحول شيئًا فشيئًا إلى تَراكيبَ تاريخيَّة لا تستعملها الفُصْحى المعاصرة وإن كان من الضروري للقارئ المعاصِر المُتخصِّص أن يتعرَّف عَليها . وينبغي لنا ونحن نعلم الطّالب « الفصحى » ، أن نسأل أنفسنا : أي فُصْحى نريد أن نعلمها له ؟ وأي قدر من القواعد مطلوب لبلوغ الهدف الذي نتوخاه ؟ لكن ذلك السؤال يتطلب سؤالاً آخر هو : أي نوع من الطلاب تقدم لهم الفصحى ؟ هل هو نوع الطّالِب « العام » أو الطالب المتخصص ؟ وإذا بدأنا بالطالب الذي يشكل القاعدة الرئيسية فيمن نتوجه إليهم بالتعليم ، ونعني به ذلك الطالب الذي يحصل قدرًا ضروريًا من ثقافة لغته القومية لتدخل في مقومات تركيبه الذهني باعتباره متعلمًا وليس أميًا ، وتدخل في مقوِّمات شخصيته الضّاربة في العراقة باعتباره منتميًا إلى ثقافة وقومية معينة ، وتدخُل في مقوِّمات شخصيته العلمية باعتبارها معبِّرًا عن حاجاته الفكرية والمهنية بطريقة صحيحة ، ومستقبلاً لتعبير الآخرين استقبالاً صحيحًا . هذا الطالب العام الذي يدرس اللُّغة لا لكي يكون متخصِّصًا فيها .

وإنما يعبر عليها في طريقة تكوينه الأساسي الذي يتخصص بعده في الهَنْدسة أو الطب أو الزِّراعة أو التِّجارة أو العلوم أو الاقتصاد أو غيرها من فروع المعرفة الأخرى . ما مستوى الفصحى الذي ينبغي أن يلم به هذا الطالب « العام » : الفصحى المعاصرة ، أم فُصْحى التراث ، وبعبارة أخرى : فصحى نجيب محفوظ أم فُصْحى الجاحظ ؟ إن تحديد الإجابة على هذا السؤال ضرورية ونحن نصمم الْمَنْهج الملائم لهذا الطالب ، ونحن إذا اخترنا أن نبدأ بتقديم الفُصْحى المعاصرة فإن ذلك لا يمنعه من التقدُّم فيما بعد إلى فصحى التراث إذا رغب فيها بعد الهيمنة على المستوى الأول ، أما إذا اخترنا أن نبدأ له بفصحى التراث ، فإننا قد نغامر بتنفيره من المستويين معًا .

فإذا ما بدأنا بمستوى الفصحى المعاصرة فإننا ينبغي أن نتساءل عن كم القواعد الضرورية التي لا بد منها للدارس لكي يهيمن على ذلك المستوى ويتدرَّج من تلقّيه إلى استيعابه إلى محاكاته إلى إنتاجه ؟

ولن نصل إلى إجابة علميَّة على هذا السُّؤال إلا من خلال دراسات إحصائية ميدانية ، علينا أن نتناول مثلاً مَجْموعة من الأعمال الأدبية المعاصرة ونفرغ جُمْلة القواعد التي ترد تطبيقاتها في مثل هذه الأعمال ، وقد نتساءل بعدها عن عدد القواعد الضَّرورية التي ينبغي على الطّالب أن يلمَّ بها في هذه المرحلة ، مثل أركان الجُمْلة الأساسيّة ونوع المكملات الواردة ، والصِّيَغ الصَّرفية والنَّحوية الشّائعة ، وقد نجد أن ما نختاره من قواعد بناء على هذا التَّصوُّر قد لا يتجاوز خُمس ما هو مطروح الآن في كتب القواعد ، وقد نجد أن هذا المستوى لا يحتاج إلى طرح قضايا مثل الميزان الصرفي ، والحذف والتَّأويل ، والتقدير والاستتار ، والتَّقديم والتأخير ، وبدل الاشتِمال ، والإعلال والإبدال ، وكثير منها يؤجَّلُ إلى مَرْحلة دِراسة « فصحى التراث »

للطالب المتخصص ، كما يمكن الاستغناء عن جانب آخر لتجاوز مناهج الدرس الحديثة له .

إن ذلك التَّصور للمستوى المطلوب من شأنه أيضًا أن يصحح وضع الهَرَم الْمَقْلوب ، والذي يتمثل في دراسة الطلاب لنصوص الأدب القديم في بداية مراحلهم التعليمية ، ثم الانتهاء بدراسة الأدب الحديث الْمُعاصِرة في نِهاية المرحلة الثانويَّة العامَّة ، وما يترتب على ذلك من استقْبالهم لنُصوص صَعْبة غَريبة قبل أن يتاح لهم إدراك معنى التذوُّق الأدبي نفسه من خلال نصوص تتواءم مع طفولتهم أو مراهقتهم ، وهذا التَّرتيب الْمَعْكوس من شأنه أن يصدَّهم عن الإقْبال على الدِّراسة الأدبية ، وأن ينظروا إليها باعتبارها مجرد عبء ربما كان أخف قَليلاً من الدراسة النَّحوية ، لكنَّه في نهاية الْمَطاف يوزَنُ بمقْدار الدّرجات التي يمكن أن يضيفها إلى ورقة الامتحان لا بمقْدار الْمُتْعة التي يمكن أن يضيفها إلى النفس .

وتلعب عوامل أخرى في إبعاد الطّالب الدّارس عن احتمال تحصيل المتعة الفنية من وراء دراسة الأدب ، يكمن بعضها في اللجوء إلى التصنيفات « المألوفة » في اختيار الأدب القديم ، فإذا كنا في الأدب الجاهلي فالأولوية لـ « المعلقات » وفي الأدب الأموي لـ « النقائض » وفي الأدب العباسي لا بد من اختِيار نَماذج من « الكتابة الديوانية » ، وعند التأمل في معظم النصوص الواردة من هذه المجالات نجدها لا تُساهم في تَكْوين ثقافة « الطالِب العام » فضلاً عن أنها لا تَتناسب في مُعْظَم الأحيان مع التَّكوين النفسي والخلقي المرجوّ له ، فكثير منها قائم على ألْوان من الْمُماحكات والأهاجي والتَّشقيقات التي لا تُساعد في بناء الشخصية ولا في تقريب اللغة التي تعبر عنها من النفوس .

وعندما يقارن التلميذ في هذه المرحلة – ولا بد له أن يقارن – بين ما يقدم له من « نصوص أدبية » على هذا النّحو لم يحسن اختيارها من تُراثه ، وبين

الأعمال الأدبية الأجنبية التي يدرسها لبلزاك أو ديكنز أو شِكْسبير أو غيرهم - فلن نتعجَّب حين يكون تفاعُله مع النُّصوص الأجنبية وعَزْمه على العودة الاختيارية إليها إذا كان من مُحبّي القراءة ، أكثر من تفاعُله مع نصوص لغته القومية التي تقدم له .

إنه يجد نفسه أمام ما يمكن أن يُطْلَق عليه « النص / القشرة » في مقابل ما يمكن أن يُطْلَق عليه « النص / الخلية » ، ويتميز الأول بأنه يلتصق التصاقًا ظاهريًا بطَبَقة سَطْحية من الذّاكِرة ريثَما يؤدّي دورَه في استرْجاع المعلومات خلال الامتحان ثم يسقط كما تسقط كثير من القشور في ظاهر الجلد مع تجدُّد الخَلايا وتقدم العمر ، على حين يمتاز التَّصوُّر الثّاني « النص / الخلية » بتفاعله الحي مع أعماق الذاكرة وتحوله إلى خلية خصبة تتولد عنها خلايا أخرى وتتمثل في تكوين عادة القراءة والتثقيف في النفس وانخلاعها على الشخصية الفردية والقومية وحب اللغة التي حملت هذه الخلية إلى النفس .

إن ما يتطلبه « الطالب العام » من معرفة لغوية وأدبية ، يكاد يتوازى مع ما يمكن أن تقدِّمه الفصحى المعاصرة من إمكانيات ، شريطة أن نحسن استخراج القواعِد الملائمة ، واختيار النُّصوص المعبِّرة ، واللُّجوء إلى تحديث جذري في الوسائل لا يكتفي بالكِتاب المقرَّر وتطبيقاته ، وإنما يمتد إلى الوسائل السمعية البصرية ويستغل التقنيات الحديثة في أجهزة الكمبيوتر ، بل ويمكن أن يمتدَّ به التنسيق إلى عالم لُعب الأطفال بحثًا عن الوَسائل التي ترغب الطِّفْل في اللُّغة، ويمكن على الإجمال أن نولي كل الاهتمام لدراسة ما تنتهجه اللُّغات الحديثَة المتقدمة من وسائل من أجل « تعليم اللغة لأبنائنا في المراحل الأولى » ، وهي وسائل لم تَحْظ عِنْدنا بعد بالعِناية الكافية رغم وَفْرة عدد المُتخصِّصين في التَّربية عندنا والحَمْد لله .

على أن هذا الجهد الذي ينبغي أن يُبْذَل في المدرسة والجامعة لا بدَّ أن

يُواكِبه جُهْد خارجي ، يتمثَّل في « وسائل الإعْلام » التي ينبغي أن يسير جهدها في تنسيق مع المؤسسات التعليمية ، وليس من الضَّروريّ أن يأخذ هذا التنسيق شكل دعاية إعلانية مُباشرَة تدعو إلى الحِرْص على اللُّغة والتمسُّك بها ، ولكن يمكن أن يتمَّ من خلال تَقْديم نماذج جيدة لِمُذيعين ومؤدّين وممثلين يشكل أداؤهم الصَّحيح والجميل نقطة جذب وإغْراء على التقليد . ومن هذا المُنطَلَق فإن الإعداد الجَيِّد لمذيع واحِد قد يتفوّق في التأْثير على الإعداد الجيِّد لمائة مدرس ، وكذلك الأمر في إعداد الممثلين ورِجال الحياة العامَّة ، وما يقال عن المردود الإيجابيّ يمكن أن يقال مثيله عن المَردود السلبي . وهنا تلعب الجامعة دورًا هامًا في إعداد نماذج قيادة الأداء اللغوي السليم الذي يبدأ من المحاضرين في الجامعة ذاتها ، ويمتدُّ إلى المدرِّسين والمحاضِرين الذين تخرِّجهم الجامعة ؛ فالْمُذيعين والممثِّلين ورجال الأداء العام الذين ينعكس أداؤهم بالطَّبع على أجيال جديدة تصبُّ في الجامعة بعد دورة زمنية وهي أصلب عودًا وأقوم لسانا .

إن هذا المستوى العام من التعلُّم اللُّغوي الذي ينطلق في مراحله الأولى من الفُصْحى المعاصرة ويتدرَّج نحو مشارف فصحى التراث ، ينبغي أن يكون حقًا لكل مواطِن ينتمي إلى هذه الأمة ، أيًا كان لون عمله ونوع تخصصه ، بل ينبغي أن نتطلع إلى أن يكون حدًّا أدنى تعرف الأمية على أساس فقدانه في القرن الحادي والعشرين ، ولن نكون في هذا بدعًا من الأمم المتقدمة التي يستحي أبناؤها أيًا كان نوع عملهم أو ثقافتهم أن يخطئوا في لغتهم القومية ، وحين يقع ذلك من بَعْضهم يَشْعر بالنَّدم والتقصير ، وليس باللامبالاة وأحيانًا بالاعتزاز كما يحدث عندنا .

إن هذا المستوى العامّ هو الذي ينبغي أن تتكفل الجامعات بمراجعته وتثبيته وجعله مدخلاً للمستوى الخاص أو الوظيفي ، وهو مستوى ينبغي أن يتنوع

من تخصُّص إلى آخر ، فإذا كان المستوى السابق يمكن أن يُتيح الأداء الوظيفيَّ للُّغة على مُستوى التَّعبير عن التَّلقي والتواصُل الرّاقي مُشافَهة وكِتابَة بين أفراد المجتمع في المواقِف التي تتطلَّب اللُّجوء إلى لُغة الكِتابة ،فإن المستوى الخاصّ ينبغي أن يتيح ذلك التواصُل والتلقي على المستوى التَّخصُّصي والمِهني ، فيعرفُ صاحِب التخصُّص التِّجاري أو الصِّناعي أو الهندسي أو الطبي كيف يمكن أن يوصل جزءًا من أفكاره وآرائه ونصائحه للآخرين في لُغة عربيَّة صَحيحة ، وبعيدًا عن الطموح الذي ينبغي أن يكون هدفًا في نِهاية المَطاف ويتمثَّل في حلم الوصول إلى التَّعبير عن التَّفكير العلمي الحديث وتدريسه باللُّغة العربية ، وهو حلم لا ينبغي أن يدخل في إطار الأوْهام لأن لُغات حضارات أخرى في العالم غير الإنجليزيَّة والفرنسية تمارسه وتتقدم على طريقه مثل اليابانية والصينية والعبرية مع أنها أصعب من العربية ، فضلاً عن أن جامعات عربية تطبقه كما هو الحال في سوريا ، بعيدًا عن هذا الحلم . ينبغي أن يترسَّخ في النفوس لدى طلاب الجامعة أن العربية أيضًا لغة ثقافة علميَّة حديثة ، وأنها يمكن أن تكون وعاء إرسال واستِقْبال لها ، وأن دورها لا يقتَصِر على الخُطب البليغة والرسائل العاطفية أو الإخوانية والتصريحات الخالية من المعنى . ويمكن تَرْسيخ هذا الهَدَف في مُستوى التعليم الجامعي من خلال توسيع مفهوم « النص » في القديم والحديث ، فيكون من بين من يحتفي به من النصوص القديمة ، الكتابات العلمية لعلماء النَّبات والفلك والحيوان والطب والرياضيات ، حتى وإن كانت المضامين العلمية لها قد تغيَّرت ، فذلك يحدث في كل لُغات الدنيا ، ولكن التدريب على قراءة هذه النصوص العلمية القديمة يعمق في نفس الدارس الخاص أن هذه اللغة لغة عِلم ، وأنه يمكن أن يعود إليها رونقها من خلال نشاط أبنائها . ويمكن من ناحية أخرى أن يساعد بعضهم على التعوُّد على لغة هذه النصوص القديمة ، تمهيدًا للمشاركة في إعادة تحقيق ونشر الجهود العلمية العربية القديمة ، والتي لم تلق حتى الآن

قدرًا كافيًا من عناية العُلماء العرب المحدثين . وقد نتساءل : كم من طُلاب الطب عندنا قرأوا شيئًا من نصوص الرّازي أو ابن سينا ؟ وكم من طلاب الرياضيات قرأوا نصوص ابن الهيثم ؟ وكم من طُلاب الفلك وعلوم البحار قرأوا نصوص ابن ماجد ؟ وكم من طلاب الحيوان قرأوا نصوص الجاحظ أو الدّميري ؟ وكم من طلاب الجغرافيا قرأوا نصوص المسعودي وابن حوقل ؟ وهي كلها نصوص لم تحسب في عدد « النصوص الأدبية » وفقًا للتصور التقليدي لمفهوم النص ، بل قد نتساءل كم من طلاب الفلسفة والتّاريخ والاجتماع والفنون القولية أو الجميلة أو التطبيقية قرأوا لأسلافهم شيئًا يذكر من النصوص التي تدخل في معنى التّعلُّم الخاص للعربية ؟

أما المستوى المتخصص فهو أيضًا في حاجة إلى إعادة نَظر على المستوى الجامعي . إن هذا المُستوى يندرج تحته أولئك الذين يتخصصون في علوم العربية لتُصبح هذه مهنتهم الرّئيسية على مستوى الكِتابة أو التّدريس ، وهذه الطائفة تقابلها بعض المشكلات .

فهي أولاً لا تختارُ من صَفْوة الطُّلاب ولا من أصْحاب الرَّغبات الأولى في دراسة اللغة ، وإنما يساق معظم أفرادها إلى التَّخصُّص من خلال المَجْموع المتوسِّط أو الضعيف ، وبعضهم يُساق إلى التَّخصص كرهًا ، كأنما يساقون إلى المَوْت وهم ينظرون ، ومن هنا فكثيرًا ما يثبت أن زملاءهم الذين تم اختيارهم للتخصُّصات العلمية هم أكثر استيعابًا منهم حتى في علوم العربية ذاتها ، بل إن مَواهِب الإبْداع الأدبي يشيع الكثير منها في كليات الهندسة والطب والعلوم ربّما أكثر من كليات التربية والآداب ، ومن هنا فينبغي أن يكونَ من بين البَرامج التي تطرحها مقررات اللغة العربيَّة في الجامعات ، مسابقات لتنمية المواهب الإبداعية ، بصرف النَّظر عن التخصُّصات الدقيقة لأفرادها .

وإذا عدنا إلى الطّائفة المتخصِّصة ، فإن من مشاكلها أيضًا أنَّها تلقَّت في مَرْحلة ما قبل الدراسة الجامعية بناء لُغويّا وأدبيّا ونحويّا هشّا ومشوشًا ، وأنها تفاجأ بصب كتل خرسانية متخصصة فوق هذه الأعمدة الهشَّة ، فيدخل الطالب وهو يدرس النّحو التخصُّصي مثلاً في دقائق الخلاف بين البصريين والكوفيين والبغداديين ، وهو لم يستقم بعد لديه ، استِقامة تمثُّل وتَشرُّب ، صِياغة أركان الجملة الرئيسية ، فنجده بعد هذا يخطئ في رفع الفاعل ونصب المفعول، ولكنه في الوقت ذاته يستظهر قواعِد تنوين التّنكير وتنوين التَّمكين وتنوين العِوض ، وصيغ الصفة الْمُشَبَّهة وجموع القِلة وجُموع الكثرة ، وقد تنمو عِظامه على هذا العوج فلا يتكون لديه أبدًا هيكل مستقيم حتى وإن أثقل باللحم وتضرَّج بالدم .

ومثل هذا يمكن أن يقال في بَقِية فُروع الْمَعْرفة التَّخصصية التي ما زالَت في كَثير من الأحيان تخضع للتقسيمات التقليدية بل وتعتمد على صلب المادة التقليدية غالبًا ، ويقابل ذلك إهمال في كَثير من فروع المعرفة اللُّغوية والأدبية الحديثة ، وفي تنمية المهارات التي يتمتع بها دارس اللغات الأجنبية الحديثة حتى من بين الطُّلاب العَرب ويحرم منها دارِس اللُّغة العربيَّة .

وقد يكمن جزُء من مُعالَجة مثل هذا التصوُّر في العودة إلى المادة الخام التي تُطْرح في العُلوم التقليدية مثل النَّحو والصَّرف والبلاغة ، والتفريق فيها بين مَهارات المادة وتاريخ المادة وفَلسفة المادة ، وهي عَناصِر تتداخَل وتختلط في التصوُّر الحالي في الكِتاب التَّقليدي وأن نُحيل إلى كل جُزْء من هذه الأجزاء ما يتَّصل به من مَعْلومات ، وأن نبدأ بالْمَهارات على مستويات السَّماع والاستيعاب والأداء الشّفاهي والكِتابي والتطبيق ، ولا نتحرّك مِنْها إلى المستوى التاريخيّ أو الفَلْسفي إلا في مَراحِل لاحِقة ، بل إن كثيرًا من هَذه الجزئيات يمكن أن يؤجل إلى مَرْحلة الدِّراسات العُلْيا .

ومن السهل على أي دارس متخصِّص حين يقرأ بابًا من أبواب النحو أو الصَّرف في شرح ابن عقيل أو الأشموني أو حاشية الخُضري أو مغني اللبيب أن يهتدي إلى العَناصر التي يَجبُ إرْجاعها إلى كل عُنْصر من هذه العناصر .

أما بالنسبة للعلوم الحديثة فينبغي التوسُّع فيها وفي الجانِب التَّطبيقي منها على نَحْو خاصّ ، مثل استِخْدام الحاسوب في الدِّراسات المعجميَّة واللغوية عامَّة ، ومثل التَّعمُّق في إحدى اللغات الأجنبية استِفادة من الدراسات الإنسانية بها - واللُّغوية والأدبية خاصة - وتدريبًا على التَّرجَمة منها ومقارَنة بين نُظُم تراكيبها وتطوُّرها وبين اللُّغة العربية ، وتلك نُقْطة قد يظنُّها البعضُ خارِجة عن مجال التعمُّق في التَّخصص ، مع أنَّها من أهم روافده . وتَبْقى فكرَة الاهتمام بالعلوم البيئية والإنسانية الأخرى التي يمكن أن يتوزَّع عليها الطلاب تبعًا لميولهم الخاصّة ، ولن يكون الأمر مجرد إكمال لواجهة التخصُّص ولكنه سوف يكون اختبارًا تجديديًا متصلاً لقدرة اللغة العربية على تقديم الخدمة الحية في مجال الْمَعرفة الحَديثة ، وتَرْك المقعد التقليدي الذي كانت تكتفي فيه بالتزيُّن وتترك تَيّار المعرفة يتحرَّك وكأنَّها لا شأْنَ لها به .

الفصل الخامس

حوار الثقافة العربية والثقافات الأوربية في العصور الوسطى

الفروسية تقليد عربي قديم ، يتّسع معناه فلا يتوقّف عند إجادة رُكوبِ الفَرس والقتال عليه ، وإنما يمتد ليشمل جملة من ألوان الاستعداد البدنيّ والاكتمال النفسي بما يساعد على اكتمال الشخصية ، وحسن لجوئها إلى الشدة أو اللين تبعًا للموقف الذي تواجهه . وامتلاك طواعية في هذا اللجوء تزيد من مساحة الحركة المُتاحة أمام الفارس ، ومن ثم إلى تعدُّد جوانب الإبهار في شخصيته بحيث يكون مع المحاربين في موقف القتال غاية في الشجاعة والإقدام ، ومع المسالمين غاية في النبل والوفاء ، ومع الضعفاء عونًا ويدًا رحيمة ، وإلى جانب ذلك يكون في مواقف العشق والهوى أمام المرأة غاية في الرّقة والصَّبابة حتى يصبح كالأسد الهَصور المنكسِر أمام الظَّبي الغرير .

وقد أصبحت الفروسية بهذا المعنى الشامل واحدة من الملامح الرئيسية التي جسدها الأدب العربي ، في الشعر وفي القصص الشعبي بصوره المختلفة ، وفي تحرير الروايات التاريخية التي تمزج أحيانًا بقدر من التَّخيُّل الضروري لصياغة نموذج البطل أو الفارس على النحو الذي يتأهب الذوق العام لاستقباله . ولا شك أن نماذج الشعراء الفرسان من أمثال عنترة بن شداد وأبي

فراس الحمداني تمثل صوراً واضحة لذلك ، وكذلك الشأن في القصص الشعبي من خلال رسم نماذج للفرسان الأقوياء الرحماء ، فضلاً عن رسم الشخصيات التاريخية الحقيقية التي جمعت بين القوة والرحمة ، وكان في مقدمتهم شخصية النبي محمد (عليه الصلاة والسلام) الذي امتد التأسي به إلى أبطال الإسلام في عصوره المختلفة ، ومنهم عصر الحروب الصليبية الذي تجسدت فيه شخصية الفارس العربي لدى صلاح الدين الأيوبي وأسامة بن منقذ على نحو خاص .

ولقد كانت فكرة الفروسيَّة في الأدب العربي واحدة من الأفكار المتألِّقة التي تأثرت بها الآداب الأوربية منذ عصر الاتصال بين العرب والأوربيين في الأندلس ، وتجسد هذا التأثير في بعض ألوان الإنتاج الأدبيّ والأوربي ، مثل شعر التروبادور ، كما تأثرت الآداب الأوربية بالشخصية المتألقة للفارس العربي ، ممثلة في صلاح الدين الأيوبي خلال الاتصالات بين المسلمين والأوربيين في الحروب الصليبية ، وقد بدأ هذا التأثُّر في الحكايات التي أنتجتها الآداب الأوربية ، بدءًا من القرن الثاني عشر الميلادي حول أسطورة صلاح الدين والتي سنتعرض لبعض جوانبها في هذا البحث .

ومصطلح « الفروسية » الذي يدور حوله الحوار هنا ، مصطلح قديم في التُّراث العربي ، والنصوص التي تشير إليه تنتمي إلى معظم عصور التدوين التي عرفها ذلك التُّراث . وإذا كان المعنى الرئيسي لهذا المصطلح ينطلق من ركوب الفرس وما يحيط به من تقنيات ومواهب ، فإن المعاني الفرعية التي تستشف في كثير من النُّصوص تشير إلى الصفات المعنوية المرتبطة بالفارس ، وهي الصفات التي شكلت في مجملها مفهوم الفروسية كما عرف في العصور الوسطى ، وكما جسدته على نحو خاص كتابات أسامة بن منقذ وتصرفات صلاح الدين الأيوبيّ . وهذا المفهوم نفسه كان بعد ذلك موضع

تنازُع بين الآداب الأوربية والأدب العربي كل يدعي السبق إليه ، والتأثير في الآخر من خلاله ، وسوف نرى كيف دار الحوار حول فروسية صلاح الدين الأيوبي على نحو خاص في هذا المناخ .

وكلمة الفروسية أو جذورها ومشتقاتها ، ترد في حديث نبوي شريف « علموا أولادكم العوم والفراسة » .

وصاحب لسان العرب يقول في تفسيرها : الفراسة بالفتح : العلم بركوب الخيل وركضها ، من الفروسية ، والفارس الحاذق بما يمارس من الأشياء كُلِّها ، وبها سُمي الرجل فارسًا ، وابن الأعرابي يقول : فارس في الناس بَيِّنُ الفَراسة ، وعلى الدّابة بَيِّنُ الفروسية [١] ، والذي نقله ابن منظور عن ابن الأعرابي تداولته المعاجم قبله ويشير إليه واحد كابن دريد في الجمهرة في القرن الرابع الهجري [٢] .

أما استخدام المصطلح عرضًا في كتب التاريخ أو معاجم البلدان أو الطبقات فإنه يعطي نفس الظلال من المعنى ، ومنذ فترة مبكرة تمتد إلى قرون التأليف الأولى ، فها هو محمد بن جرير الطبري (٢٢٥ - ٣١٠ هـ) في تاريخ الرسل والملوك [٣] ، أثناء حديثه عن التقاء عسكر المبرقع مع عسكر رجاء يقول : « فلما التقوا تأمل رجاء عسكر المبرقع ، فقال لأصحابه : ما أرى في عسكره رجلاً له فروسية غيره . »

وها هو ابن أبي أصيبعة صاحب طبقات الأطباء [٤] ينسب إلى جالينوس حكاية عن امرأة جليلة القدر كانت تعشق رجلاً له فروسية وتكتم ذلك ، فتعرف على قصتها من نبضها الذي يزداد إذا جاءت إشارة إلى ذلك الرجل . وعندما يتحدث ياقوت الحموي في معجم البلدان [٥] عن إحدى البلاد ، يقول : « ولأهلها فروسية وبأس شديد وقد قهروا جميعَ من حولهم . » أما البغدادي ، صاحب خزانة الأدب [٦] عند حديثه عن مقتل المتنبي ، فيقول :

« وحمل فاتك على المتنبي وطعنه في يساره ونكسه عن فرسه ، وقال بعض من شاهده (المتنبي) : إنه لم تكن فيه فروسية ، وإنما كان سيف الدولة سلمه إلى النّخاسين والرّواض بحلب ، فاستجرأ على الرّكض والحصر ، فأما استِعْمال السِّلاح فلم يكن من عمله . »

وإذا كان كثير من هذه المعاني ينطلق من دائرة الصِّفات المحسوسة التي تدور حول حسن استِخْدام الفرس في القتال ، فإنه يصل إلى الدائرة المعنوية التي تكملها . فأصحاب المعاجم عندما يفسرون الحديث الشَّريف : « اتَّقوا فراسة المؤمن » نبَّهوا « إلى المعاني التي تربط بين الفراسة والفُروسيَّة والمعرفة ، فيُقال في اللغة : إنه لفارِس في هذا الأمر إذا كان عالِمًا به ، ويقال : هو أفرس الناس أي أجودُهم وأصدقُهم فراسة . »(٧)

فدوائر الشَّجاعة والعلم والفطنة والجود تلتقي كلها تحت ظل كلمة الفروسية ، ومنها تنبثق بقية آداب هذه الخصلة ، التي فصلتها كتب كثيرة في التراث العربي وبينت الكثير من آدابها وتقاليدها التي تمتد إلى دعوة القرآن الكريم : ﴿ وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ﴾ حيث يبدو التدرُّب على الخيل وتربية القوة البدنية واجبًا دينيًا ، وحيث يبدو أنه لا مجال للدعوات التي سنتعرض لها عند الحديث عن فروسية صَلاح الدين الأيوبي التي كانت ترى بعض الحكايا المروية عن فروسيته في الآداب الأوربية الوسيطة ، أنَّها فروسية لم تكن معهودة في التُّراث العربي الإسلامي ، وقد تعلمها صلاح الدين نفسه من خلال اتصاله بالصليبيين .

والواقع أن الذي يتأمَّل قوائم المؤلفات في المكتبة العربية ، يجد أن هذه المكتبة قد اهتمت منذ وقت مبكر بتوفير كتب الفروسية المؤلف منها والمترجم ، وكان الخلفاء أنفسهم يطالبون بإعداد كتب في هذا المجال أو ترجمة ما يتوافر منها في اللغات الهندية والفارسية ؛ استجابة لمتطلَّبات جُيوش إمبراطورية

كبرى تجوب آفاق العالم ، وتحمي ثُغور العالم الإسلامي المُترامية .

وابن النديم في كتابه الفهرست على سَبيل المثال يعقد فَصْلاً يسميه الكتب المؤلفة في الفروسية وحمل السلاح ، وآلات الحرب والتدبير والعمل بذلك لجميع الأمم ، وهو يشير إلى طائفة كَبيرة من هذه الكتُب مِنْها كتاب « الحيل » للهرثمي الشعراني الذي ألَّفه بطلب من الخليفة المأمون في فنون الحَرب وجوّد في تأليفه وجعله في مقالتين اشتملتا على أكثر من ألف باب ، وكتاب آخر لعبد الجبار بن عدي كتبه عن آداب الحرب بطلب من الخليفة المنصور ، وكتاب أشميطي في الفُروسية ، وهو كتاب كما يقول ابن النديم في آداب الحروب وفتح الحصون والمَدائن وتَرْبيض الكمين وتوجيه الجَواسيس والطَّلائع والسَّرايا ، إضافةً إلى كُتب أخرى تُرجمت عن الفارسيَّة والهِنْدية في فنون الرَّمي أو الضَّرب بالصَّوالجة أو تدبير الحروب ، وغيرها من الكُتب التي يُشير إليها ابن النَّديم ، بما يعني توافر المؤلَّفات والمترجمات عن الفُروسية وآدابها وتَقاليدها في التُّراث العربي قبل مَجيء الصَّليبيين إلى الشَّرق بقُرون عدة .

ولا شك أن كِتابًا مثل كتاب الفروسية لابن القيم [٨] (٦٩١ - ٧٥١ هـ) يعد من أجمع الكُتب التي جمعت ما تفرق في الكتب السابقة عليها من آداب ، ويكفي إلقاء نَظرة على المَوْضوعات التي يشتمِل عليها الكِتاب - وقد لخَّص العنوان جانِبًا كبيرًا منها - لنعلم إلى أي مدى كان اهتمام علماء العَرب والمُسْلمين بتأصيل هذه التقاليد على مستوياتها الحسيَّة والمعنوية في نفوس الفرسان المسلمين .

ويؤكد ابن القيم على أن شِقّ الفُروسية المعنويّ لا يقلُّ عن شِقّها الحِسيّ حتى يقول [٩] : « ولما كان الجِلاد بالسيف والسنان ، والجِدال بالحُجَّة والبرهان كالأخوين الشقيقين والقرنين المُتصاحِبين ، كانت أحْكام كل واحِد منهما شبيهة بأحكام الآخر ومستفادة منه ، فالإصابة في الرَّمي والنضال

كالإصابة في الحُجَّة والمقال والطعن والتَّبطيل : نظير إقامة الحجة وإبطال حجة الخصم ، وجواب القرن عند دخولك عليه كجَواب الخصْم عما يورده عليك ، فالفروسيَّة فروسيتان : فروسيَّة العِلْم والبَيان ، وفروسيَّة الرَّمي والطِّعان ، ولما كان أصْحاب النَّبي ﷺ أكمل الخَلق في الفروسيَّتين ؛ فتحوا القلوب بالحجة والبرهان ، والبلاد بالسَّيف والسِّنان ، فعلم أن الجِدال والجِلاد من أهم العُلوم وأنفعها للعباد في المعاش والمعاد . »

وقد ارتبطت تَقاليد الفُروسيَّة بمظاهر دينيَّة في التُّراث الإسلامي ، وكانت طقوسها أشبه بالعبادة ، وقد روي في الأثر الشريف أن قومًا كانوا يتناضلون ، والرسول شاهد ، فقيل : يا رسول الله ، قد حضرت الصلاة ، فقال إنهم في صلاة . فشبه رمي النشاب بالصلاة .

ويرسم ابن القَيِّم صورة لمِيْدان الرَّمي وتدرُّب الفرسان والرماة على استخدام الأسلحة ، أشبه بصورة مجلس العبادة ، محددًا من تقاليدها ما يدلُّ على امتداد جُذورها ورُسوخ مفاهيمها في التُّراث الإسلامي منذ عصر الدَّعوة ، وذلك خلال فَصل ممتع يعقده في كتاب الفروسية تحت عنوان « آداب الرمي » يقول فيه (١٠) :

« ينبغي للمناضل أن يعد رَواحه إلى الْمَرْمى كرواحه إلى المسجد ، واجتماعه بمن هناك كاجتماعه برُؤساء الناس وأكابرهم ومن ينبغي احترامه منهم ، ولا يعد رواحه لهوًا باطلاً ولعبًا ضائِعًا ، بل هو كالرواح إلى تعلم العلم ، فيذهب على وضوء ذاكِرًا الله عز وجل ، عامدًا إلى روضة من رياض الجنة ، وعليه السَّكينة والوقار ، فإذا وصل إلى الموضع دخل بأدب وسلم و وضع سلاحه ، وحسن أن يصلي ركعتين ، ثم يدعو الله سائلاً التوفيق والسداد . . ثم يخرج قوسه ويتفقده ويتفقد سهامه فيمرها على إبهامه وينظر ما ينبغي الرمي به . . ويتفقد وتره ، فإن رمى منافسه لم يبكته على خطأ ولم

يضحك عليه منه . . ولا يحسده على إصابته ولا يصغرها في قلبه ويقول : رَمْية من غير رام ، ونحو هذا الكلام ، ولا يحسن أن يحد النظر إلى رسيله (منافسه) حال رَميه ، فإن ذلك يشغله ويشوس عليه قلبه ، وينبغي أن يخرجوا هذا من بينهم ، فإذا وصلت النوبة إليه ، قام وشمر كمه وذيله وسمى الله وأخذ سهامه بيمينه وقوسه بيساره ، و وقف على موقفه بأدب وسكينة ، و وقار ، وإطراق ولباقة وخفة . . . ثم يأخذ السهم فيديره على إبهامه ، ويمسك القوس بلباقة ، ويفوِّق عليه السهم كما ينبغي ، ويعتمد على وسطها ويمد ، فإذا بلغ نهايته سكن قليلاً ثم أطلق ، فإذا خرج السهم تأمل موضع وقوعه . . . فإن أصاب حمد الله تعالى وأثنى عليه ، وإن أخطأ فلا يتضجَّر ولا يتبرَّم ولا ييأس من روح الله ، فخطأ هذا الباب أحب إلى الله تعالى من الإصابة في أنواع اللعب سواه ، ولا يشتم قَوْسه ولا سهمه ولا نفسه ولا أستاذه ، فإن هذا كله من الظلم والعدوان . . . وليعلم أن الخطأ مقدمة الصواب والإساءة مقدمة الإحسان » .

هذا هو المناخ الديني والعلمي والتطبيقي الذي نمت فيه تقاليد الفروسية الإسلامية ، قبل الحُروب الصَّليبية ، والتي استطاع من خلالها المسلِمون أن يحرزوا من ناحية انتصاراتهم المدوِّية على معظم جيوش العالم الوَسيط ، وأن يؤثروا من ناحية ثانية بسُلوكهم النَّبيل خلال الحُروب على نفوس الشعوب التي التقوا بها . فيكون ذلك السلوك نفسه ليس أقل أثرًا في رسم صورة فروسيتهم وإقناع النّاس بمبادئهم ، عن شجاعتهم ومهارتهم في الحُروب ، وتلك هي الحالة التي وجد الصليبيون عليها المسلمين عندما التقوا بهم . ولا شك أن موجات كثيرة من المد والجزر اعتورت هذه اللقاءات لصالح هذا الفريق أو ذلك ، وكان كل فريق يرى مزايا الآخر وعيوبه ويستفيد منها ، لكن الاعتراف بمزايا الآخر يتطلب دائمًا قدرًا كبيرًا من الشَّجاعة الحضاريَّة ، فكيف

تجسدت فروسية كل طرف في عين منافسه ؟

إن الكتابات الأدبية المتَّصِلة بفترة الحُروب الصليبيَّة واللاحِقة عليها في الجانبين ، تقدم لنا فكرة عن صورة كل طرف في أعين الطرف الآخر .

وفي الجانب العربي ، تبقى كتابات أسامة بن منقذ (٤٨٨ - ٥٨٤ هـ) شاهدًا شديد الأهمية من الناحية الأدبيَّة والتاريخية والتجريبية ، فلقد كان أحد فرسان هذه الفترة البارزين ، وأحد كُتّابها المعدودين ، وشعرائها البارزين ، وقد امتد به العمر حتى جالَس صلاح الدين ، بعد أن جاوز الثمانين ، وقد سجل لنا هذا كله في سيرته الذاتية الفريدة « الاعتبار » (١١) .

وكان أسامة قد ولد عام ٤٨٨ هـ قبل سنتين من اندلاع الحروب الصليبية بدعوة البابا أوريانوس الثاني ، وعندما كان عمره أربع سنوات سقطت القُدس في أيْدي الصليبيين عام ٤٩٢ هـ ، وعاش أسامة سحابة عمره في ظل الكِفاح لاستِرداد القدس الذي استمرّ واحِدًا وتسعين عامًا ، وامتد معه عمر أسامة شاهدًا مدونًا ، حتى استردَّ صلاح الدين القدس سنة ٥٨٣ هـ ، قبل عام واحد من وفاة أسامة سنة ٥٨٤ هـ .

عاش أسامة إذن ستة وتسعين عامًا معظمها في حَرب الصليبيين ، واشترك في أكثر من عشرين معركة ، وظل يقاتل بسيفه حتى بلغ السَّبعين (١٢) من عمره ، ثم عكف على التأليف ، وكان ديوان شِعره من الدواوين المأثورة في خيمة صلاح الدين الأيوبي . وحين استقر صلاح الدين في دمشق سنة ٥٧٠ هـ ، استدعى أسامة إليه وجعله من جلسائه ، وكان عمره اثنين وثمانين عامًا ، وقد ظل أسامة بطلاً بارزًا في محاربة الصّليبيين زهاء خمسين عامًا متتالية ، منذ اشتراكه في حصار قلعة كفر طاب التي كانت بأيدي الصليبيين سنة ٥٠٩ هـ وعمره آنذاك ٢١ عامًا ، حتى مشاركته لنور الدين زنكي في معركة (حارم) ضد الصليبيين سنة ٥٥٧ هـ وعمره آنذاك ٦٩ عامًا (١٣) ، وخلال هذه الفترة

اختلط أسامة بالصليبيين ومجتمعاتهم في الشرق العربي ، ليس فقط اختلاط المحارب ، وإنما إضافة إلى ذلك ، اختلاط المهادن والمسالم والمفاوض والمعاهد والبائع والمشتري والصديق في بعض الأحيان ، وكان خلال هذا كله دقيق الملاحظة ، وأمينًا يسجل ما لهم وما عليهم ، بما في ذلك فروسيتهم وشجاعتهم ، ويسجل كذلك ما في صفوف المسلمين من فروسية من مختلف الطبقات ، السادة والموالي ، والشباب والشيوخ والنساء في بعض الأحايين ، ويسجل إلى جانب ذلك نقاط الضّعف حين توجد ، وفي أحد نصوص كتابه « الاعتبار » تسجيل هام لأهمية الفروسيَّة في مجتمع الصليبيين ، فهو يقول (١٤) :

« والإفرنج خذلهم الله ما فيهم فضيلة من فضائل الناس ، سوى الشَّجاعة ، ولا عندهم تَقْدِمة ولا منزلة عالية إلا للفرسان ، ولا عندهم ناس إلا الفرسان ، فهم أصحاب الرأي ، وهم أصحاب القَضاء والحُكْم . وقد حاكمتهم مرة على قطعان غنم أخذها صاحب بانياس منا وبيننا وبينهم صُلح ، وأنا إذ ذلك بدمشق ، فقال الملك لسبعة من الفرسان : قوموا اعملوا له حكمًا ، فخرجوا من مجلِسه واعتزلوا وتشاوروا حتى اتفق رأيهم كلهم على شيء واحد . . وهذا الحكم بعد أن تعقده الفرسان ما يقدر الملك ولا أحد من مقدمي الفرنجة أن يغيره ولا ينقضه ، فالفارس عظيم عندهم . »

ويؤكد أسامة كذلك أن الفرنجة يظهرون السرور عندما يعلمون أن محدثهم فارس ، ولو كان من أعدائهم : « ولقد قال لي الملك (الصليبي) يا فلان ، وحق ديني لقد فرحت البارحة فرحًا عظيمًا ، قلت : الله يفرح الملك ، بماذا فرحت ؟ قال : قالوا لي إنك فارس عظيم ، وما كنت أعتقد أنك فارس ، قلت : يا مولاي ، أنا فارس من جنسي وقومي . » (١٥)

ويشير أسامة إلى العقيدة الراسخة لديهم وهي أنهم أهل الفروسية الحقة ،

وأنَّ على من يريد أن يتقن الفروسية أو يعلمها لأبنائه أن يذهب إلى منابعها الأصلية في بلادهم . ويورد نصيحة صديق من الصليبيين له في هذا الصدد ، يقول أسامة بعد أن يعترف بأن الإفرنج ليس فيهم إلا فضيلة الشجاعة والقتال لا غير [١٦] : « كان في عسكر الملك فلك بن فلك ، فارس محتشم إفرنجي قد وصل من بلادهم يحج ويعود فأنس بي ، وصار ملازمي ، يدعوني أخي ، وبيننا المودة والمعاشرة ، فلما عزم على التوجه في البحر إلى بلاده ، قال لي : « يا أخي أنا سائر إلى بلادي وأريدك تنفذ معي ابنك (وكان ابني معي وهو ابن أربع عشرة سنة) يبصر الفرسان ويتعلم العقل والفروسية ، وإذا رجع كان مثل رجل عاقل » فطرق سمعي كلام ما يخرج من رأس عاقل ، فإن ابني لو أسر ما بلغ به الأسر أكثر من رواحه إلى بلاد الإفرنج ، فقلت : ‹‹ وحياتك هذا الذي كان في نفسي ، لكن منعني من ذلك ، أن جدته تحبه ، وما تركته يخرج معي حتى استحلفتني أني أرده إليها ›› قال : ‹‹ وأمك تعيش ؟ قلت : نعم : قال : لا تخالفها ›› . »

وهو إلى جانب هذا الشهادات القولية ، يرصد مواقفَ فعلية لشَجاعة الشجعان منهم ، وكان فيهم فُرْسان معروفون بفَرط شَجاعتهم وقوتّهم ، وأسْماؤهم مَعروفة لدى المسلمِين ، وأسماء نُظرائهم من كِبار فرسان المسلِمين معروفة لديهم ، وكل منهم في مواقف النزال يبحث عن الآخر . يحكي أسامة عن أحد فرسان الصليبيين المشهورين واسمه (بدرهوا) وعن منافسه الفارس الإسلامي الشهير (جمعة) ، ويحكي عن شجاعة الفارس الصليبي في إحدى المواقع على نهر العاص بمدينة (أفامية) يقول [١٧] : « نزل علينا عسكر أنطاكية وضرب خيامه في المَوْضع الذي كان ينزله وبيننا وبينهم الماء (نهر العاص) ولنا مَوْكب واقِف على شَرَف مُقابلهم ، فركب فارس من الخيام وسار حتى وقف تحت موكبنا ، والماء بينه وبينهم ، وصاحَ بهم : فيكم جمعة ؟

قالوا : لا . وكان ذلك الفارس (بدرهوا) فالتفتَ فَرأى أرْبعة فوارس من ناحِيته فحَمل عليهم فهزمهم ، ولحق واحدًا منهم طعنه طعنة ، فشله ما ألحقه بحصانه وعاد إلى الخيام .» وأسامة بعد هذا يتحدث عن العار الذي لحق بهؤلاء المهزومين وتوبيخ الناس لهم ، لكنه بيَّن أنهم لم يحبطوا ، بل كان ذلك درسًا تعلموا منه ، حتى ارتقوا إلى مصاف كبار الفرسان « فكأن تلك الهزيمة منحتهم قلوبًا غير قلوبهم وشجاعة ما كانوا يطمعون فيها فكافحوا وقاتلوا ، واشتهروا في الحرب وصاروا من الفرسان المعدودين بعد تلك الهزيمة .» ويضيف من باب الشماتة « وأما بدرهوا فإنه سار بعد ذلك من أفاميه في بعض شغله يريد أنطاكية ، فخرج عليه الأسد من الغاب في طريقه فخطفه عن بغلته ، ودخل به إلى الغاب وأكله لا رحمه الله .»

على أنه في مقابل ذلك رصد أسامة آلاف الصور لفروسية المسلمين وبطولاتهم وإقدامهم على ملاقاة العدو غير هائبين ؛ لإدراكهم أن الأعمار بيد الله وأن الشجاعة لا تقصر منها وأن الحذر لا يطيلها ، وهو الذي رصد شهادته المؤثرة الشَّبيهة بشهادة خالد بن الوليد في هذا المجال والتي كانت تدعو بعدم النوم على أعين الجبناء ، فيقول أسامة [١٨] : فلا يظنن ظان أن الموتَ يقدمه ركوب الخَطر ولا يؤخره شدَّة الحذر ، ففي بقائي أوضح معتبر ، فكم لقيت من الأهْوال ، وتقحمت الْمَخاوف والأخْطار ، ولاقيت الفرسان ، وقتلت الأسود ، وضربت بالسيوف وطعنت بالرماح ، وجرحت بالسهام ، وأنا من الأجل في حصن حصين إلى أن بلغت تمام التّسعين .

وصفحات كتاب (الاعتبار) مملوءة بضروب البطولة التي أبداها في مقاومة الصليبيين أسامة أو أبوه أو عمه أو كبار الفرسان والأمراء الْمَشْهورين ، لكنها لم تهملْ كذلك بطولات الأفراد العاديّين بل والذين لا يتوقَّع منهم إحراز

بُطولات . وها هو أسامة يشير إلى رجل عَجوز ، كان قد نُصح - بعد طول جهاد - بأن يلزم مسجده لكبر سنه ، ويجرى عليه راتب المقاتلين ، والبركة في أولاده الشباب ، وبعد أن استكان لهذا المطلب فترة قصيرة ، جاء إلى الأمير قائلاً [١٩] : « أيها الأمير ، والله ما تُطاوعني نفسي على القُعود في البيت وقتلي على فرسي أشهى إليّ من موتي على فراشي . »

ولم تمض أيام قليلة حتى جاءت غارة صليبية من صاحب طرابلس ، فاشترك هذا العجوز واسمه (حمدان) فيها ، فوقف على رقعة من الأرض مستقبل القبلة ، فحمل عليه فارس من الإفرنج من غربيِّه فصاح إليه بعض أصحابنا ، فالتفت فرأى الفارس قاصده ، فرد رأس فرسه شمالاً وأمسك رمحه بيده وسدده إلى صدر الإفرنجي فطعنه طعنة نفد الرمح منه ، فرجع الإفرنجي متعلقًا برقبة حصانه في آخر رمقه ، فلما انقضى القتال ، قال حمدان : « أيها الأمير ، لو أن (حمدان) في المسجد من كان طعن هذه الطعنة ؟» كما يشير في موضع آخر إلى امرأة عجوز يقال لها (فنون) : « تلثمت وأخذت سيفًا وخرجت إلى القتال وما زالت كذلك حتى صعدنا وتكاثرنا عليهم [٢٠] . »

وليست طعنة العجوز يتيمة ، فأسامة يسجل في يومياته طعنات الفرسان المتميزة ، وها هو يشير إلى مملوك يسمى (ياقوت الطويل) تعرض لإحدى غارات الصليبيين فطعن فارسًا منهم إلى جانبه فارس آخر ، وهما يتبعان أصحابنا فرمى الفارس والفرسين [٢١] في طعنة واحدة ، أو يشير إلى موقعة أخرى ، استطاع فيها فارسان اثنان من فرسان المسلمين أن يهزما ثمانية من فرسان الصليبيين ، وكان أسامة نفسه أحد هذين الفارسين ، و (جمعة) الفارس الشهير ثانيهما ، بل إن جمعة كان يريد أن يهزمهم وحده دون أسامة : « فلما أشرفنا على الحصن إذا من الإفرنج ثمانية من الفرسان وقوف على الطريق ، وهي مشرفة على الميدان من ارتفاع لا ينزل منه إلا من تلك الطريق ،

فقال لي ‹‹ جمعة ›› : قف حتى أريك ما أصنع فيهم . قلت : ما هذا إنصاف ، بل نحمل عليهم أنا وأنت ، قال : سر . فحملنا عليهم فهزمناهم ورجعنا ونحن نرى أننا قد فعلنا شيئًا ، ما يقدر أن يفعله غيرنا ، نحن اثنان قد هزمنا ثمانية من الإفرنج . »(٢٢)

لكن أسامة بالإضافة إلى هذا يشير إلى التقنيات الحربية التي يتبعها الصليبيون وإلى الفخاخ التي ينصبونها في القِتال والكمائِن التي يحاولون الخداع من خلالها ، ومنها الهجوم الخاطِف الذي يتم شنُّه على باب حصن أو قَلْعة ، فيتم قتل حارِسها ثم الانسحاب السريع ، حتى تخرج جماعة من الفرسان فيتم جرُّها إلى كمين ، وقد حدث هذا مرة على باب حصن (شيزر) وتنبه المقاتلون إلى المكيدة ، ومنها شدة الحرص ، وأسامة يقول(٢٣) : « والإفرنج لعنهم الله أكثر الناس احترازًا في الحروب . » ومنها استنفار العامة لسهولة إرباكهم والقضاء عليهم . وأسامة يحكي تجربة له في عسقلان في هذا المجال ، حذر هو خلالها العامة من أن يندسوا في صفوف المقاتلين ، وقال : « يا أصحابنا ارجعوا إلى سوركم ودعونا وإياهم فإن نصرنا عليهم فأنتم تلحقون بنا وإن نصروا علينا كنتم أنتم سالمين عند سوركم ، فامتنعوا عن الرجوع ، فلما انفسحوا عن البلد تبعهم من الطفوليين أقوام ما عندهم منعة ولا غناء ، فرجع الإفرنج فحملوا على أولئك فقتلوا منهم نفرًا ، فانهزمت الرجالة الذين رددتهم فما رجعوا ، ورموا تروسهم ، ولقينا الإفرنج فرددناهم ومضوا عائدين إلى بلادهم . »(٢٤)

أما ما يتصل بنَقْض العُهود والْمُعاهَدات لدى الصليبيين فحكاياته كثيرة في الكتاب ، ومن أبرزها ما حدث له ولأسرته من غدر (بامان) الملك الصليبي الذي كان في أيديهم ، فقد كان أسامة في الشام وأرسل يطلب أسرته من مصر ، وكان الملك العادل قد حصل له ولأسرته على أمان كتابي من ملك

الصليبيين في البر والبحر ، وسافرت أسرته ومعها الكتاب ، فلما حاذوا مدينة عكا تعرض لهم قراصنة البحر الصليبيون ولم يعبأوا بكتاب الأمان الذي يحملونه وجردوهم من كل ما يملكون ، يقول أسامة (٢٥) : « وكنت إذ ذاك مع الملك العادل ، فَهَوَّن عليَّ سلامة أولادي وأولاد أخي وحَرِيمنا ، ذهابَ ما ذهب من المال ، إلا ما ذهب لي من الكتب ، فإنها كانت أربعة آلاف مجلد من الكتب الفاخرة ، فإن ذهابها حزازة في قلبي ما عشت . »

وإذا كان أسامة قد اعترف لأعدائه بجوانب من الفروسية والشجاعة ، فإنه كان يتعجب من اجتماع هذه الفروسية مع خصائل أخرى تعد نقصًا فاحشًا من وجهة نظره ، وأبرزها انعِدام الغيرة عندهم على نسائهم بما يتطلَّبه من نُقْصان النَّخوة التي هي ضَروريَّة للشجاعة ، وبعد أن يورد كثيرًا من الأمثلة والطرائف في مجتمع الصليبيين في المشرق ، وكلها تؤكد من وجهة نظره ، عدم غيرتهم على نسائهم ، يقول أسامة (٢٦) : « فانظر إلى هذا الاختلاف العظيم : ما فيهم غيرة ولا نخوة ، وفيهم الشجاعة العظيمة ، وما تكون الشجاعة إلا من النخوة والأنفة من سوء الأحدوثة . »

وإذا كانت الفروسية عند المسلمين تحيط بها ألوان من المبارزات والتدريبات النبيلة الراقية التي تكاد طقوسها تشبه الطقوس الدينية ، كما رأينا في نص ابن قيم الجوزية الذي يجسد آداب المبارزة والرماية المتوارَثة عند المسلمين ، فإن أسامة بن منقذ يسجل على معاصرِيه من الفرنجة في المشرق ، ألوانًا من الوحشية القاسية في مبارزاتهم . وهو يصف مبارزة شهدها في مدينة نابلس بين شيخ اتهم بأنه دل اللصوص على ضيعة جاره ، فقال للملك : « أنصفني ، أنا أبارز الذي قال عني ذلك » وبين شاب حداد يعمل في هذه الضيعة اختاره صاحب الضيعة ليبارزه ، ويصف أسامة المبارزة الوحشية قائلاً (٢٧) : وجاء البسكندر فأعطى كل واحد منهما العصا والترس وجعل الناس حولهما حلقة ،

والتقيا فكان الشيخ يلز بذلك الحداد وهو يتأخر حتى يلجئه إلى الحلقة ، ثم يعود إلى الوسط ، وقد تضاربا حتى بقيا كعمود الدم ، فطال الأمر بينهما ، والبسكندر يستعجلهما ، ونفع الحداد إدمانه بضرب المطرقة ، وأعيى ذلك الشيخ ، فضربه الحداد فوقع و وقعت عصاه تحت ظهره ، فبرك عليه الحداد يداخل أصابعه في عينيه ، ولا يتمكن من كثرة الدم في عينيه ، ثم قام عنه وضرب رأسه بالعَصا حتى قتله ، فطرحوا في رقبته حبلاً وجروه ، وجاء صاحب الحداد فأعطاه غفارته وأركبه خلفه وانصرف . »

وهذه الجفوة والوحشية تقف على النقيض من متطلبات الفروسية كما يفهمها فارس كأسامة بن منقذ ، وكما يعتادها مجتمع الشَّرق الإسلامي ، ولهذا يلاحظ أسامة أن درجة الجفوة والخُشونة عندهم تقل إذا طالت مُعاشرتهم للمسلمين ، ومن هنا فإن المهاجرين الجدد من بلاد الفرنجة تتبدى فيهم الخشونة على نحو أكثر وضوحًا من الذين طال مقامهم في المشرق ، وعلى حد تعبير أسامة (٢٨) : « فكل من هو قريب العهد بالبلاد الإفرنجية ، أجفى أخلاقًا من الذين عاشروا المسلمين . »

إن أسامة بن منقذ لم يرسم صُور الفُروسية في نثره فحسب ، وإنما قدَّم منها نَماذج رائِعة في شعره ، بالإضافة إلى ما قدمه هو نفسه من تجسيد عملي لمفهوم الفروسية في مواقعه ومواقفه بفضل ما أوتي من مواهب في مجالات الشعر والنثر والفروسية .

وفي ديوان أسامة كثير من القصائد والمقطوعات التي تستلهم مواقف البطولة في اللقاءات الكثيرة التي حدثت بين المسلمين والفرنجة ، وكان أسامة أحد أبطالها وشهودها ، وكانت غاياتها المعلنة – كما يقول أسامة – استرجاع بيت المقدس :

وَنَرْتَجِعُ القُـدْس الْمُطَهَّر منهــم ويُتلى بإذْن الله في الصَّخْرة الذّكرُ

وخطواتها يتجاور على طريقها الشَّجاعة والعدل وإعادة الأمن والطمأنينة للنّاس ورد ما سلب منهم :

بنا استرجع الله البلاد وأمَّن العِباد فلا خَوْف عليهم ولا قَهْر
وكم مِثل هذا من قلاعٍ ومن قرى ومُزْدَرعات لا يُحيطُ بها الحَصر
فلما استعدناها من الكفر عَنوة ولم يبق في أقطارها لهم أثَرُ
رددنا على أهل الشَّآم رباعهم وأملاكهم فانزاح عنهم بها الفَقرُ
وجاءتهم من بعد يأس وفاقة وقد مسهم من فقدها البؤس والضّرُّ
ومر عليها الدهر والكفر حاكم عليها وعُمْرٌ مَرَّ من بعده عُمْرُ
فنالهم من عَوْدها الخير والغنى كما نالنا من ردها الأجرُ والشُّكرُ
ونحن وضعنا المكس على كل بلدة فأصبح مسرورًا بمتجره السَّفرُ
وأصبحت الآفاق من عدلنا حمى فكدر قطاها لا يُرَوِّعها صَقْرُ

أمّا الوقائع التي أدت إلى هذه الانتِصارات فهي كثيرة ، وأسماء قادتها من الفرنجة مبثوثة في قصائد أسامة ، يطوع نطقها لمعايير الوزن العربيّ ، مثل :

وفي سجننا ابن القنش خير مُلوكهم وإن لم يكُن خير لديهم ولا بر

أو قوله :

ونحن أسَرْنا الجوسلين ولم يكن ليَخْشى من الأيام نائبة تعرو

أو قوله :

ونحن كَسرنا البَغدوين وما لمن كسرناه إيلاءٌ يرجى ولا جبرُ

أو قوله :

قتلنا « البرنس » حين سار بجهله تحف به الفُرْسان والعَسْكر المجر

ومع أن القتال في هذه المواقع كلها يتم تصويره من خلال ضراوة مُفْرَدات

الحرب في الشعر العربي ، وهي غنية في هذا المجال بصور الغُبار الذي يحجب الشّمس ، والدِّماء التي تخوض فيها الخيول ، والنسور التي تتبع الجيش المحارب لتأكل جُثث ضحاياه ، فإن الشطر الآخر من قانون الفروسية الذي يخفف من قسوتها الوحشية يبرز كذلك مُجاورًا للصورة الأولى ، بل وممتزجًا بها ، على النحو الذي يعبر عنه أسامة في مثل هذا البيت :

فبأس يذوب الصخر من حَرِّ ناره ولطف له بالماء ينبجس الصخر

أو مثل قوله في مخاطبته للملك الصالح أحد أبطال الحروب الصليبية (٣٠) :

فسيفك للخصم المعانِد خاصــمُ وعَدلُك للشّكوى وللجور شاكم
خلطت السُّطا بالعدل حتى تَآلَفَتْ أسود الشَّرى والمطفلات الروائـم

ولم يتوقَّف تجلي الفُروسيَّة عند المعارك الأرضية وما تثيره من غبار وكر وفر وطعن بالرمال وضرب بالسيوف ، وإنما امتدت إلى البحر تصديًا لوسائل القادِمين من وراء البحار بأساطيلهم لغزو الشرق تحت ستار الصليب ، وها هو أسامة يقدم صورة في شعره للفروسية البحرية (٣١) :

غزوتهم في البحر حتى كأنما الـ أساطيل فيه موجه المتلاطم
بفُرْسان بحر فوق دهم كأنَّها على الماء طير ما لهن قوادم
يصرفهـــا فرســـانها بأعنـــة جرت حيث لم توصل بهن الشّكائم
إذا دفعوها ، قلت فرسان غارة سروا بجياد ما لهن قوائم
يسوق أساطيل الفرنج إليهم حمامٌ وطير للفرنج أشائم
فلم يخف في فج من الأرض هارب ولم ينج في لج من الماء عائم
وعاد الأسارى مردفين وسفنهم تقاد ، كما قاد المهاري الخزائم

إن صورة الآخر الإفرنجي - كما قدمها الأدب العربي في عصر الحروب الصليبية ممثلاً فيما كتبه أسامة بن منقذ نثرًا وشعرًا - تعتمد على محاولة

التعرف على خصائص ذلك الآخر ، من خلال الاقتراب منه ومعرفة إيجابياته وسلبياته ، والاعتراف بشجاعة بهذه الإيجابيات حين توجد ، والتركيز على السَّلبيات للنَّفاذ منها إليه ، وتشكيل مواقع للثقة بالنفس من خلالها ، وتشجيع الذات على توسيع الثُغرة حين توجد ، من خلال ضَرْب أمثلة للبطولات . ولا بد أن يلاحظ أن طبيعة اللغة النَّثرية في رصد ملامح هذه الصورة تختلف بالضرورة عن طبيعة اللغة الشعرية في رصد الملامح نفسها، حيث يتسع مدى الْمُبالغة والْخَيال في الجانِب الشِّعري ، ولكن الرصد يظل في مجمله رصدًا واقعيًا أدبيًا ، بمعنى أنه لم يدخل دائرة الرصد الأسطوري الذي ربما تكون الآداب الأوربية قد دخلته ، وهي ترسم ملامح الآخر العربي في الفترة نفسها ، وخاصة حول شخصية صلاح الدين على النحو الذي سوف تثيره الفقرات التالية :

إذا كان التعبير عن الرصد الأدبي الأوربي لظاهرة الآخر العربي يشار إليه بأنه يقترب من دوائر التعبير الأسطوري بدرجات متفاوتة، فإن هذا الوصف العام هو ما ارتضاه الدارسون الأوربيون أنفسهم عند مراجعتهم للأعمال الأدبية الأوربية ، التي كتبت حول شخصية صلاح الدين بدءًا من القرن الثاني عشر الميلادي وامتدت في الآداب الأوربية المختلفة قرونًا طويلة .

وقد بدأ الدارسون الأوربيون منذ القرن التاسع عشر اهتمامهم بإعادة النظر إلى هذه الأعمال القصصية والشِّعرية وإلقاء الضَّوْء عليها، وكان من أشهر هذه الدراسات الدراسة التمهيدية التي قدمها الإيطالي فيورافانتي Fioravanti سنة ١٨٩١م حول أسطورة صلاح الدين في الأدبين الإيطالي والفرنسي في العصور الوسطى ، وقام بمناقشتها والتعليق عليها الكاتب الفرنسي الشهير جاستون باري Gaston Paris سنة ١٨٩٣م في جريدة العلماء Journal des

savants ، وامتدت تعليقاته عليها في أربع مقالات مُتتالية فَتَحت الباب لكثير من الدراسات حول هذا الإنتاج الأدبي الوَفير حول أسطورة صلاح الدين ، التي كانت تجري على ألسنة الأوربيين على اختلاف طبقاتهم منذ أن أحرز نصره المؤزر على جيوش الصليبيين واسترد بيت المقدس منهم، ثم عامل أسراهم ومرضاهم ونساءهم وأطفالهم معاملة الفروسية الحقَّة، فشملهم برعايته وبره، وبالغ في إكرامهم ؛ فعادت الألسنة وهي تلهج بالثناء عليه .

والأساطير التي حيكت حول صلاح الدين ، يمكن أن تنقسم بصفة عامة إلى قسمين ، أساطير معادية لصلاح الدين وهي قليلة ، وأساطير مناصرة وهي الأغلبية ، وكما يقول جاستون باري [٣٢]: « إن قصص المسيحيين الأوربيين حول الرجل الذي كان أقوى منافسيهم والذي حطم مملكة بيت المقدس ، هي بصفة عامة في صالحه ، مع أن بعض هذه القصص ، وخاصة القديمة منها ، كانت عدوانيَّة ضِدّه ، وذلك يفسره الغيظ والإذلال الذي أحدثه الانتصار المدوي للسُّلطان الكردي على أعدائه المسيحيين في الشّام الذين طردهم من ممالكهم ، وعند هؤلاء - دون شك - تشكَّلت في السَّنوات الأولى الأساطير المعادية ، وهي التي انتشرت في الغرب في اللحظة نفسها التي ظهر فيها نصره المؤزر . »

وتركز الأساطير المعادية على فترة ظهور صلاح الدين و وصوله السريع إلى مقعد الوزارة في مصر ، وانطلاقه من هذا الموقع إلى تجميع القوى الإسلامية ، تمهيدًا لضرب الصليبيين وإجلائهم عن المشرق .

وقد يكون من الضروري استِعادة الخُطوط العَريضة التاريخيَّة لظهور صلاح الدين ، لنرى في ضوئها إلى أي حد حدث التَّحريف الأسطوري لهذه الفترة .

يتفق المؤرخون العرب على عراقة الأسرة التي ولد فيها صلاح الدين ،

ويرى معظمهم أنها أسرة كرديَّة تنتمي إلى آذربيجان ، وقد استعْربت حين نزلت العراق ، ويرى آخرون أنها أسرة عربيَّة تنتمي إلى مروان بن محمد آخر الخلفاء الأمويين (٣٣) أو إلى مضر أو عدنان على عادة المؤرخين في الحرص على وجود أصول عربية للشخصيات الإسلامية البارزة ، وكان أبوه (أيوب) حاكمًا على قلعة تكريت ، وعمه أسد الدين شيركوه مساعدًا له في ظل الدَّوْلة السلجوقية ، وعندما انتقل منها في العام الذي ولد فيه صلاح الدين استقبلهما عماد الدين زنكي بالموصل ، وعين والد صلاح الدين واليًا على بعلبك ، حيث قضى صلاح الدين طفولته ، ثم انتقل في شَبابه إلى دمشق في عهد نور الدين زنكي ،وكانت مواهب الشاب قد بدأت في التفتُّح ، فأسندت إليه رئاسة الشرطة ، وكان اللصوص يعيثون فسادًا في دمشق ، فأعاد الاستقرار إلى المدينة سريعًا ، مما جعل شاعرًا يسجّل هذه الظاهرة في مقطوعة طريفة ، حيث يقول :

رويدكم يا لُصوص الشّام ... فإني لكم ناصح في الْمَقـال
أتاكم سَمِيُّ النبي الكـريـ ... ـم يوسف رب الحجا والجمال
فذلك يقطع أيدي النسـاء ... وهذا يقطع أيدي الرجـال

وفي هذه الفترة جاءت أزمة صراع وزيري الدولة الفاطمية في مصر ضرغام وشاور ، واستعان الأول بالصّليبيين واستعان الثاني بنور الدين زنكي ، الذي أرسل له حملة بقيادة شيركوه ومعه ابن أخيه صلاح الدين، وانتصرت الحملة على ضرغام وحلفائه الصليبيين ، واستولت على بعض المدن المصرية، ومنها الإسكندرية التي أسندت إمارتها إلى صلاح الدين سنة ٥٦٢هـ وعمره ثلاثون عامًا . وبعد فترة اتفق حلفاء ضرغام وحلفاء شاور (الصليبيون وشيركوه) على أن ينسحبوا جميعًا ، وأن يتركوا مصر لأهلها ، وانسحب شيركوه وجيشه ، لكن الصليبيين غدروا وعادوا إلى مصر من جديد وهاجموا

بلبيس وتقدموا نحو القاهرة ، فارتكب شاور خطأه الكبير وأحرق القاهرة ؛ لئلا تقع في يد منافسيه ، واستدعى الخليفة الفاطمي شيركوه وصلاح الدين من جديد، فعادا إلى مصر ، وانتصرا على الصليبيين وتم التخلص من الوزير شاور وعين شيركوه وزيرًا ، لكنه لم يعمر أكثر من شهرين ، وعين صلاح الدين وزيرًا عام ٥٦٤ وعمره اثنان وثلاثون عامًا ، وبدأ نجمه في التألق بأول انتصار حاسم على الصليبيين استخلص منهم خلاله مدينة العقبة ، وهي طريق زيارة البيت الحرام للحجاج المصريين ، فازداد الناس له محبة .

هذه هي الخطوط العامة الموجزة لفترة صعود صلاح الدين إلى كرسي الوزارة في مصر ، وقد تلتها مرحلة أخرى لتثبيت موقعه ، وتجميع قوى العالم الإسلامي لمواجهة الصليبيين ، وقد اتسمت هذه الفترة بانحسار الخلافة الفاطمية ، ومحاولة بعض رجالها الاستعانة بالصليبيين لتثبيت نفوذهم وإقصاء صلاح الدين ، وقد كان من بين هؤلاء نجاح الخصي ، الذي كان يلقب بمؤتمن الخليفة ، والشّاعر عِمارة اليمني ، لكن صلاح الدين كان متنبِّهًا لتدبيرهما ؛ فقضى عليهما وعلى مؤامراتهما في مهدها ، وتنبَّه كذلك للمؤامرت الخارجية من الصليبيين الذين وجهوا حملة إلى دمياط فتصدّى لها وقهرها ، كما تصدى لحملة أخرى وجهها أهل صقلية إلى الإسكندرية سنة ٥٦٩هـ فهزمها ، وكان الخليفة العاضد آخر الخلفاء الفاطميين في مرض الموت، وبموته أكرم صلاح الدين أهله وأعلن الخطبة للخليفة العباسي الذي كان ضَعيفًا بدوره ، لكنه أعلن الولاء الحقيقي لنور الدين زنكي ، وضرب العملة باسمه ، ثم أمر بالدُّعاء له في خطبة الجمعة . لم يلبث نور الدين أن مات سنة ٥٦٩ هـ ، وتولى مكانه ابنه الصبي الصغير (١١ عامًا) الملك الصالح إسماعيل ، وتولى الوصاية عليه شمس الدين بن المقدم الذي أخذ يكاتب الصليبيين ويُهادِنهم ، والأمراء حوله كل يبحث عن كَسب له ، وأهل

دمشق يدعون صلاح الدين لإنقاذ مدينته التي يجيئها فيستولي عليها باسم الملك الصغير ابن نور الدين ، وكذلك يستولي على حِمْص وحَماة رغم عدم تحمُّس المحيطين بالملك الصغير الذي يموت في سن التاسعة عشرة ، ويُحْكِم صلاح الدين قَبْضته على الشام ومصر ، ثم اليمن والمغرب ، ليتمكن من عقد ما أسماه مؤتمر الأخوة بين المسلمين سنة ٥٧٩هـ ، وليتأهب لمعركة حِطّين الفاصلة عام ٥٨٣هـ ، وليتم فتح بيت المقدس الشهير.

هذه هي الخطوط العامة للسيرة التي دونها معاصروه ، وسجلتها الوثائق التاريخية واعتمد عليها المؤرخون العرب والأجانب في توثيق هذه الفترة . ولكن بعض روايات مؤرخي العصور الوسطى من الأوربيين ممن عاصَروه أو جاءوا بعده، وبعض الأعمال الأدبية الشعرية والروائية المبكرة ، والتي اتخذت موقفًا معاديًا من صلاح الدين ، عمدت إلى ما ظنته ثُغرات في هذا الهيكل التّاريخي ، أو ظهورًا مفاجئًا غير مبرَّر ، لكي تنسج الحكايات الأسطورية حولها .

ومن أقدم الأعمال الأدبية قصيدة كُتِبت باللاتينية ، وهي مَجْهولة المؤلف ، وقد كتبت على أوراق الكِتاب المقدَّس ، ويحتمل أن تكون قد كتبت في نحو سنة ١١٨٧ م قبل الاستيلاء على بيت المقدِس بقليل . وفي أبيات القصيدة تظهر الكلمة العربية (مولانا) إشارة إلى الخليفة العاضِد آخر الخلفاء الفاطميين، كما تظهر كلمة أميرال المشتقَّة من كلمة أمير البحر العربية . وتحكي القصيدة أن صَلاح الدين تسلل إلى بَلاط نور الدين ، وأصبح صَديقًا لزوجته ، وبفضلها حظي برِضا السُّلطان ، وفي بابليون (القاهرة) تسلل خدعة إلى البلاط ، بعد أن قتل القاضي الذي سهل له الدخول إلى بلاط مولانا، واستولى القاتل على المجوهرات واستعان بها على مؤامرته ، ثم سمَّ نور الدين ، وقتل ابنه الوحيد ، وتزوَّج أرملته ، ونجح من خلال هذا أن

يصبح حاكِمًا للمملكة ، وبدأ هُجومه القاسي على المسيحيين .

وهذا النمط من التخيل كان يشبع توهُّم فِكرة الدسيسة والمكر كسبب لظهور شخصية متميزة تستطيع أن تلحق الهزيمة بالصليبيين في هذه الفترة السريعة ، ويبدو هنا واضحًا مذاق المرارة لدى الصليبيين الذين عاصروا صلاح الدين في الشام في ذروة الأزْمة ، وقبل أنْ تبلغ الانتِصارات مداها في حِطّين، ويترتَّب عليها الانفِراج الكبير الذي استطاعت فروسية صلاح الدين من خلاله أن تأسر نفوس أجيال كثيرة من الصليبيين أو المسيحيين ، ولعل هذه النزعة تتضح في رواية ريتشارد دي لاسانت تريني، وهو أحد الرهبان في مطلع القرن الثالث عشر سنة ١٢٠٠م، والحكاية تعرف الفترة التي تولى فيها صلاح الدين قيادة الشرطة في دمشق فتقول [٣٦] : « إنه تحت حكم نور الدين سلطان دمشق بدأ صلاح الدين نفوذه بجمع جزية شائنة لنفسه من الْمُومسات الفاسدات في هذه المدينة ، ولم يَكُن يَسْمح لهن بممارسة مهنتهن إلا بعد الْحُصول على إجازة منه . »

وتُصوِّر إحدى القصائد التي تسمى « أغنية القدس » *Chanson de Jerusalem* الخديعة في وصُول صَلاح الدين إلى الحكم على طريقة حكايات ألف ليلة وليلة [٣٧]، فتقول : إن صلاح الدين عندما أراد أن يستولي على مملكة مولانا (الخليفة الفاطمي) لجأ إلى الْمَكيدة ، فقد أبلغ الخليفة أنه سينحَني بين يديه للاستسلام ، وحين مثل أمامه زحف على أربع قوائم ، وعلى ظهره بردعة تصل إلى تاج السلطان ، وعندما جاءت اللَّحظة التي كان عليه فيها أن يقبل قدم السلطان انتزع سكينًا كان يخفيها وطعن بها السلطان في قلبه ، والتفّ حوله الرجال ، وأصبح سيد القَصر ، وكان هناك على باب القصر فَرسان مسرجان ، يعتقد الناس أنهما ينتظران فارسًا مخلصًا من نسل النبي اسمه عليّ ، يجيء ويركبهما ويخلص الناس من ظلم المسيحيين ،فركبهما

صلاح الدين واعتقَد الناس أنه عليّ فاتبعوه .

وتتردد هذه القصة الخرافية في مَصادر عديدة في تلك الفترة مثل الحوليات المسمّاة « حوليات ما وراء البحار » *Chronique d'Outre Mer* .

لكن هذه النزعة العدائية لصلاح الدين لا تمثل إلا نِسْبَة ضَئيلة أمام الحكايات الأسطورية الكثيرة التي أظهرت الإعجاب به ، وحاولت أن تشده بطريقة أو بأخرى إلى عالم المسيحيَّة أو تنسبه إلى أصول أوربية ، أو أن تجعله - على الأقل - قد تعلم الفروسية على أيدي فُرسان الصليبيين في الشرق ، وتأتي إشارة إلى هذه النُّقطة الأخيرة في رواية ريتشارد دي لاسانت تريني التي أشرنا إليها من قبل ، وفي إحدى حوليات هذه الفترة وتسمى « حوليات إرنول » *Chronique d'Ernoul* تأتي تفاصيل حول هذه الفكرة الأسطورية مؤادها أن « هو فردا دي ترون » قائد عام مملكة بيت المقدس ، وكان في الواقع من أكثر الفرسان شهرة في عصره ، وقد تولى الإمارة من ١١٦٩ - ١١٧٢م ، وقد استجاب لطلب الأسير المسلم صلاح الدين الذي كان أسيرًا في قلعته وافتداه خاله ، أن يعلمه الفروسيَّة على الطريقة الفرنسية فاستجاب الأمير له . وهذه الأسطورة تتردد في صور مختلفة ، ولكنها تدور حول فكرة واحدة ، هي أن منبع الفروسية الحقيقيَّة هو في الغرب ، وأن من برع فيها من المسلمين مثل صلاح الدين فلا بد أن يكون قد تلقى أصولها على يد فارس صليبي .

وعند هذه النقطة لا تقف الروايات الأوربية بمعنى الفروسية عند مفهوم الشجاعة ،وإنما تنتقل بها إلى مجال الأريحية والكرم والنبل générosité ، وهو مجال ضرب صلاح الدين فيه بسهم وافر على مستوى الواقع التاريخي ؛ مما شكل منطلقًا لكم هائل من القصائد والروايات والأساطير الأوربية ، التي سارت في هذا المجال بين أريحية صلاح الدين وأريحية الإسكندر الأكبر ، مما جعل دانتي (١٢٦٥ - ١٣٢١م) في الكوميديا الإلهية يحشرهما مع كرماء

الإنسانية ويعفيهما من النار . وقد احتلّت قصص حسن معاملة الأسرى وتسهيل إطلاق سَراحِهم مكانًا بارزًا في هذا المجال ، مثل حكاية هيجو ملك طبرية الصَّليبي الذي وقع مع مجموعة كبيرة من فرسانه في أسر صلاح الدين، فأحسن معاملتهم ، وأعطى للملك حق أن يختار عشرة من فرسانه يطلق سراحهم دون فِدْية تَكريمًا له . أما بالنسبة له هو فقد قدر عليه فدية قدرها مائة ألف دينار يدفعها حتى يطلق سراحَه ، وحاول الملك تدبير الفدية وهو في الأسر ، فلم يستطع ، فسمح له صَلاح الدين بإطْلاق سراحه على أن يدبرها في خلال عام (٣٨) .

وتتعدد القصص الأوربية التي يشير إليها جاستون باري في هذا المجال ، مثل قصة دي إمرود Perron D' Emeroude وقصة أسر الملك جي دي ليسنيون في معركة طبرية .

ولا تتوقف الأريحية في هذه الحكايات عند إعفاء صلاح الدين للأسرى من الفدية أو إطْلاق سراحهم ، وإنما تصوِّر كرمَه معهم فيما يقدمه لهم من منح ونفقات يستعينون بها على الطريق . وهناك قصة تصور أحد الأسرى الفرنسيين الذي وقع مَريضًا ، فتم علاجه ، ثم رغب في العودة إلى بلاده، وأمر صلاح الدين كاتبه بأن يمنحه مائتي مارك نفقة له ، فأخطأ الكاتب وسجلها ثلاثمائة ثم اعتذر وأراد تَصويب الخطأ ، فقال له صلاح الدين : اجعلها أربعمائة لكيلا يقال : إن القلم أكرم مني (٣٩) .

وهناك قصص كثيرة عن فُرسان صليبيين ، كانوا يطلِقون على أنفسهم اسم الصلاحيين نِسبة إلى صلاح الدين ، وهؤلاء الفُرْسان كانوا فرادى أو مجموعات أسرى عند صلاح الدين ، فأحسن معاملتَهم ، أو أطلق سراحهم دون فِدْية ، أو قدم لهم المعونات عند خروجهم ، فكان هؤلاء الفرسان بعد الأسر يلبسون الشّارات الخاصَّة بصلاح الدين ، ويطلقون عند المعارك صيحته

المفضلة وهي « دمشق » (٤٠).

أما قصص عناية صلاح الدين بالمرضى ، فقد بلغت حدًّا ملحوظًا من الكثرة وسعة الخيال في الآداب الأوربية ، مما يدل على فرط عناية صلاح الدين بهذا الجانب الإنساني . وفي مجموعة شعرية في القرون الوسطى في الأدب الفرنسي تحمل عنوان *Le Ménestrel De Reime* ، تقول إحدى الحكايات : إن صلاح الدين كان يتفقد بنفسه المستشفيات ، وينفق عليها ، وبخاصة مستشفى القديسة جان دارك ، وكانت أوامره أن تجاب أية رغبة للمريض مهما كانت صعبة ؛ ولكي يتأكد من ذلك تنكر هو نفسه في ثوب واحد من الحجاج المسيحيين ، ودخل إلى المستشفى ، ومكث به ثلاثة أيام ، وكان يرفض الطعام الذي يقدم له ، ويقول : إنه يرغب في أكل لحم مهر صغير فوعدوه بتوفيره ، فاشترط أن يؤتى أمامه بالمهر حيًا ويذبح على مرأى منه ، فأتوا له بالمهر وأوثقوه وهَمّوا بذبحه ، ولكنه قال لهم : لقد غيرت رأيي ، وأنا أريد لحم الضَّأن ، فنفذوا له رغبته .

والواقع أن هذه الحكايات وغيرها تستنِد إلى سمعة طيبة شَكَّلها واقع تاريخي ضرب فيه صلاح الدين أروع الأمثلة في مُعاملة الأعداء عندما يصبحون أسرى أو ضعفاء ، أو يكونون مدنيين لا عَلاقة لهم بالْجُيوش المحاربة . وبعد فتح بيت المقدس - على نحو خاص - عامَل صلاح الدين الآلاف المؤلفة الذين كانت تكتظُّ بهم هذه الْمَدينة من الصّليبيين مُعامَلة إنسانيَّة راقية ، فمع أن معاهدة الصلح ، كانت تفرض على من يُريد الخروج منهم فدية مقدارها عَشَرة دنانير للرَّجُل وخمسة دنانير للمرأة ، ودينار واحِد للطِّفل ، فإن صَلاح الدين تجاوز عن هذا كله وأشرف بنفسه على تأمينهم جميعًا ، من يريد منهم البقاء للعِبادة ، ومن يريد الْخُروج للسَّفر ، وأمر بتزويدهم بما يحتاجون إليه من دوابّ وأموال ، ويجعل الأغنياء منهم يخرجون بأموالهم

ومجوهراتهم وحليهم كاملة لا تمسّ - على غير ما جرت به عادة الجيوش الفاتحة - وأكرم الملوك والأمراء منهم بنفسه . وقد كان البطريرك اللاتيني إيراكلوس أول من غادر القدس ، وكان يحمل مقدارًا كبيرًا من الأموال والْجَواهر ، فقيل للسلطان : خذ ما معه لتقوي به المسلمين ، فقال : «لا أغدر به » ولم يأخذ منه غير عَشرة دنانير ، وهمّ بعض الأمراء باعتراض البطريرك ، فمنعَهم صلاح الدين ، ثم خرجت الملكة «سيسبل» يحيط بها الأشْراف والأميرات ، فبالغ السلطان في إكرامِها وأرسلها إلى زوجها الملك جي دي لوسينيون السجين بقلعة نابلس ، ومكثت معه حتى أطلق سراحَهما معًا ، وكذلك فعل مع الملكة ماريا كومينيوس أرملة أموري الأول وزوجة باليان ، وأمر بحراستها ومن معها من بيت المقدس حتى طرابلس (٤٢) .

هذا ما فعله صلاح الدين مع الْمُلوك والأمراء ، أما عامّة الناس فقد كان كرمه معهم غامرًا ، فعندما تقدم إليه نساء الصليبيين وهن على وشك الرحيل عن بيت المقدس يسألنه : كيف يواجهن شقاء الحياة إذا هن رحلن ، وأزواجهن أو آباؤهن أو أبناؤهن في السجون أسرى . فرقّ صلاح الدين لهن وأطلق سراح رجالهن وزودهن بالمال والدواب . أما فرسان المستشفى الذين كانوا يعرفون بالاستبارية ، وكانوا من أشد محاربي صلاح الدين ، فقد سمح لهم بالبقاء في القدس للعناية بالمرضى المسيحيين الذين لم يستطيعوا الخروج ، وعندما لاحظ عدم قدرة بعض الصليبيين على دفع الفدية الرمزية التي تم الاتفاق عليها تبرع هو من ماله ، بدفع فدية عشرة آلاف منهم ، وتبرع أخوه الملك العادل بدفع فدية خمسة آلاف ، ورتب لهم أمر السفر والنفقة حتى يبلغوا مأمنهم . وعندما حل أول عيد ميلاد للمسيح على من بقي من الصليبيين في بيت المقدس ، فوجئوا بصلاح الدين ورجاله يطرقون عليهم أبواب بيوتهم ليلاً لكي يقدموا لهم ولأطفالهم هدايا عيد الميلاد (٤٣) .

لقد أدت شدة الإعجاب برمز صلاح الدّين في الآداب الأوربيّة ، إلى الدخول به في مناطق أسْطوريَّة تجعل هذه الشَّخصية منتمِية إلى أوربا بالعَقيدة أو بالنسب أو بالرحلة إليها .

وفيما يتصل بالنسب فقد نشأت في هذه الآداب أسطورة تتحدث عن أن صلاح الدين ولد من أم فرنسية كانت دوقة لبونتيو Contes De Pontieu ، وكانت تقيم في بيت المقدس ، ثم ذهبت إلى مصر بطريقة غامِضة ، فتزوَّجها رجل يسمى صلاح الدين ، وأنجب منها ولدًا سماه صلاح الدين أيضًا ، وهو فاتح بيت المقدس . والأسطورة تريد أن تقول : إن أخوال صلاح الدين من فرنسا ، وإن فرنسا شريكة في المجد الذي حقَّقه ، وقد بلغ من شيوع هذه الأسطورة أن اعتبرها المؤرخ جون دي لونج سنة ١٣٧٠م إحْدى الحقائق التي أثبتها في كِتابه عن صلاح الدين .

أما اقتراب صلاح الدين من المسيحية فقد تحدث عنه كثير من الحكايات والقصائد ؛ حيث فسرت تعاطف صلاح الدين مع الديانات المختلفة بأنه حيرة بينها أو انتماء إليها . وهناك قصة نمساوية ترجع إلى القرن الثالث عشر كتبها جون إنكل J. Enikel تجعل صلاح الدين عندما يقترب من الموت يتساءل إلى أي إله سوف تصعد روحه : إله المسلمين أم اليهود أم المسيحيين ؟ وفي مراحل التساؤل ، حاول أن يوفق بين الديانات الثلاث ، وكانت لديه مائدة كَبيرة مصنوعة من الياقوت الخالص ، فقسمها إلى ثلاثة أقسام ، أرسل قسمًا منها للمسجد ، وقسمًا للكنيسة ، وقسمًا للبيعة .

لكن هناك حكايات أخرى تشدُّه نحو المسيحية ، مثل القصة التي كتبها بوسون دي جوبيو Buson De Gubbieu والتي جعل فيها صلاح الدين يعتنق المسيحية ويحاول إصلاحها من الداخل ، فيقوم برحلة إلى أوربا حيث يرى مطامع القساوسة والبابوات والكاردينالات؛ فيقول متهكمًا : لا شك أن

المسيحية أفضل ما دام إلهها راضيًا عن هذه المفاسِد التي لا يرضى عنها إله المسلمين ولا إله اليهود [٤٥] .

وقد كان هذا بداية لتوجيه النقد الديني من خلال الأعمال الأدبية ، على النحو الذي صنعه فيما بعد بوكاشيو في قصته إبراهام اليهودي ، الذي زار روما و وجه نقدًا مماثلاً للمسيحية ، وصنعه من بعده ڤولتير في الرسائل الفارسية . وقد تم من خلال رمز الدين توجيه كثير من النقد للشعائر المسيحية ، كما حدث في قصيدة (أغنية القدس) التي تجعل صلاح الدين يزور المسيحيين ويشترك في الصلوات معهم ، لكنه يرى أن تقديم القرابين للكهنة يعد نوعًا من الخداع والرشوة ويبدو أمرًا مضحكًا . غير أن القصص التي كانت تروى على ألسنة الوعاظ والقساوسة وتوجه إلى الحجاج ، كانت تجعل من صلاح الدين مسيحيًا دون تحفظ ، كما هو الشأن في قصيدة الشاعر جيل دي كوربيل Gilles De Corbeil التي كتبها سنة ١٢١٥م .

ويضاف إلى هذا نزعة الذهاب بصلاح الدين إلى أوربا وجعله يقوم برحلات إلى أرجائها، والتي ظهرت في كَثير من الآداب الأوربية خلال هذه الفترة ، وبالإضافة إلى قِصة بوسون السالفة الذِّكر هناك رحلات أخرى يعتمد بعضها على أسطورة دوقة بونتيو التي تنسب صلاح الدين إلى أمّ فرنسية ، وتجعله إحدى الحكايات يذهب في صحبة خاله دوق بونتيو ، ملك طبرية الذي كان قد علّم صلاح الدين الفروسية في أسطورة أخرى ، وبعد أن يمر بروما وبعض المدن الأوربية يصل أخيرًا إلى باريس ، حيث يلتقي بأقاربه هناك ، ويذهب إلى قصر الملك فيليب ، ولم يكن الملك موجودًا ، فاستقبلته الملكة التي أعجبت به إعجابًا شديدًا و وقعت في هواه . وخلال هذه الرحلة ، التقى بالملك في (سان أومير) ،وتحت إشراف الملك نظمت مسابقة في الفروسية في كامبري اشترك فيها صلاح الدين وريتشارد قلب الأسد ،وفاز فيها صلاح

الدين ؛ فازداد الإعجاب به وازدادت الملكة عشقًا له ، حتى إنها عندما ودعته لم تخف ذلك ، فهمست في أذنه وجسدها يرتعد ارتعادًا واضحًا على مرأى من الجميع .

وأسهم الأدب الإسباني بدوره في تجسيد أسطورة رحلات صلاح الدين إلى أوربا ، فكتب جون مانويل في منتصف القرن الرابع عشر قصة تتحدث عن صلاح الدين العاشق الباحث عن الحكمة ، وتنطلق من القاهرة ، حيث يحب صلاح الدين امرأة مصريَّة بالغة الجمال والاكتمال ، وعندما يطلب ودَّها تشترط عليه أولاً أن يجيب على السؤال التالي : ما أجمل خصلة يمكن أن يتحلى بها الرجل ، وتصبح مصدرًا لكل الخصال الحسنة الأخرى ؟ وفكر طويلاً ولم يجد إجابة شافية ، وسأل المحيطين به دون جَدوى ، وأخيرًا قرر أن يرحل بحثًا عن إجابة للسؤال ، فتنكر في زي شاعرٍ جوال مع اثنين من أصدقائه ورحلوا إلى أوربا ، وفي إيطاليا لم يجد جوابًا على سؤاله، وفي فرنسا لم يقتنع بما قيل له في إسبانيا ، فقد التقى بأحد الفرسان فطرح عليه السؤال ، فقال له الفارس : ربما يكون أبي العجوز الحكيم على معرفة بالإجابة ، واصطحبه إلى أبيه ، وما إن رأى العجوز الشاعر الجوال المتنكر ، حتى عرف أنه صلاح الدين ، فقد وقع أسيرًا في الحروب الصليبية عندما كان شابًا ، وأحسن صلاح الدين معاملته ، لكنه كتم معرفته به ، وسمع سؤاله ، فقال له : « لديَّ الجواب إنه الشَّرف الذي تتفرع عنه كل الفَضائل » ، ثم همس في أذنه : « لقد عرفتك أيها الفارس الشريف .» وعاد صلاح الدين إلى مصر ، فاقتنعت الحسناء المصرية بإجابته .

هكذا تم تجسيد صورة الشرق المنتصر ، في أدب الغرب المتراجع المنبهر بعد الحروب الصليبية . وهكذا تم تصوير الغرب الغازي في أدب الشَّرق المتأهِّب في كتابات أسامة بن منقذ في لحظة ما قبل النصر الحاسم الذي توج بفتح بيت المقدس على يد صلاح الدين .

الفصل السادس

الأدب فى القرن العشرين

عصر الصِّراع والتمرُّد والوجود والعدم

ليس من العجيب أن يكون القرن العِشْرون هو أكثر القرون التي سمع فيها وجيب قلب الإنسان عاليًا و متواصلاً وسمعت أصداء ذلك الوَجيب في دوائر تتسع على امتداد الْمَكان الذي يعيش عليه الإنسان ، وفواصِل زَمَنية بين الموجات تتوالى عامًا بعد عام أو عقدًا بعد عقد .

لم تكن أسباب الوَجيب المتصاعِد واحِدة ولا متشابهة في الأرجاء المختلفة بل وأحيانًا في الْمَكان الواحِد ، بل إنها كانت تنتمي إلى حزم من البواعث تبلغُ في كثير من الأحيان حد التَّضاد ، لقد كان يعلو أحيانًا ، لأن قُدْرة الإنسان على الاستِكْشاف والمعرفة والسيطرة على الحياة ، تزداد من خلال التقدم العلمي الذي مهدت له القُرون السّابقة ، وكان هذا القرن موسم الحَصاد في كثير من مجالاته ، لكن هذا التقدُّم العلمي ذاته هو الذي اقترب بالإنسان في هذا القرن أكثر من أي فترة في تاريخه من حافة الموت والدَّمار ؛ فحصدت ملايين الأورواح ، وأبيدت آلاف المدن والقرى ، واشتعلت مئات الحروب كان من بينها حربان عالميَّتان لم يفصل بينهما إلا نحو عِقْدين من الزمن لم يكونا كافيين لمجرد تجفيف الدموع على قتلى الحرب الأولى ،

وتضميد جراح ضحاياها .

إذا كان الوَجيب يشتدُّ لاقتراب الهَيْمنة على الحَياة أو اقْتراب التهديد بزوالها ، فقد كان يشتدُّ كذلك للاقتراب مما يظن أنه السعادة أو يتَّضح أنه الشقاء ، وما أكثر ما تخبَّطت البشرية بين هذين المِحْورين والمحاور المتفرعة عنهما على امْتداد القرن العشرين .

وكثيرة هي الْمَرّات التي أُثيرت فيها مَفاهيم الخَيْر والشَّر أو الجَمال والقُبْح أو العقل والعاطفة أو الوعي واللاوعي أو المثال والواقع أو الرضا والتمرد أو الفرد والجماعة أوالحقيقة والحُلْم أو الماضي والحاضِر أو المعقول واللامعقول أو الجد والعبث . وساعد اتِّساع مجال التفكير والتعبير وتعدد مستويات الحريات أن تستقبل الفلسفة والأدب كل هذه الأفكار والْمَشاعر وأن توجهها وأن تعيدَ صياغتها ، وأن تنتقل بها من مكان إلى مكان عبر اللُّغات التي تتلاشى الحواجز بينها شيئًا فشيئًا بسبب انتشار التعليم ، وعبر الثَّورات الكبرى في وسائل الاتِّصالات يزداد التأثير من مكان إلى مكان ويزداد خفقان القلب الذي لا يكاد يتوقف .

ويجد الأدب نفسه وهو يعكس هذه الموجات المتلاحقة المتداخلة في حاجة إلى مراجعة مستمرة لتقنياته و وسائل تشكله وأجناسه التقليدية وأجناسه المستحدثة وحدود الاتِّصال أو الانفصال بينها وعلاقاته بالتطوُّر في مجالات التَّفكير المختلِفة ، ومدى خُضوعه للعلم أو تمهيده له أو ترويضه له ، ومدى تحقيق التكامُل أو الانشطار في نفس الإنسان من خلال ذلك الحِوار ، ومدى تواؤمه مع الفن الذي يتخذ وَسائل تعبيريَّة غير الكَلِمة ، ومدى إمكانية التعارُض بينهما في الوَسائل وما قد يترتَّب على ذلك من إثْراء ، أو ما يهدد به من ضياع للملامح ، وهو ضياع قد تحرص بعض مراحل التَّطوّر في بعض الآداب على تلافيه حرصًا على اتِّصال التقاليد ، وقد تسعى آداب أخرى أو

مراحل أخرى إلى التركيز عليه تحقيقًا للقطيعة التي تعد دافعًا إلى التَّخفُّف من القيود أحيانًا .

إن هذه الأطر العامَّة التي تتَّسم بها رحلة الأدب في القرن العشرين ، على المستوى العالَمي والْمَحلِّي مع تفاوُت في التَّوازي أو التعاقُب ، وفي التَّشابُه أو التَّطابُق ، ومع اختلاف بعض الملامح التي تفرضها الظروف المحلية هنا وهناك ، هذه الأطر تعدُّ في ذاتها امتدادًا لتطوُّر سابق بدأ في أواخر القرن التاسع عشر لا يمكن فصلها عنه ، أو ردّ فعل لمجمل ما حدث في النصف الثّاني من القرن التّاسع عشر ، ينبغي الإشارة إليه قبل الدُّخول في بعض تفاصيل القرن .

كان الانبهار بالنَّزعة العلمية قد ساد المشتغلين بالأدب إبداعًا وتقنينًا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، بسبب الإنجازات التي بدت باهرة ، والنتائج التي بدت حاسِمة في مجال دراسة العلوم ، ولعل من المؤشِّرات الدّالة على ذلك ، اتجاه ناقِد فرنسي كبير مثل سانت بيف (١٨٠٤ - ١٨٦٩) إلى تقليد عالم مثل دارون (١٨٠٩ - ١٨٨٢) في مُحاكاة نظريَّة الفَصائل والأنْواع ، وفي مُحاولة تطبيقها على عالم الأدب [1] ، وكذلك كان الشأن مع مؤرخ الأدب الشَّهير هيبوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) الذي حاول أن يقيم تاريخًا للأدب على أساس موضوعيّ ، تفسر فيه الظواهر الأدبية من خلال ارتباطِها بظواهر كونية مثل الجنس والبيئة والعصر ، وينعكس ذلك في الإبداع الأدبي من خلال بعض الاتّجاهات التي أعقبت الرومانتيكية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، بعد موجة المد التي غطت معظم النصف الأول للقرن .
لقد ظهر في الإنتاج الرِّوائي على نحو خاص الاتجاه الواقعي ، وفلوبير (١٨٢١-١٨٨٠) واحد من أشهر رموزه ، والمذهب الطَّبيعي عند بلزاك (١٧٩٩-١٨٥٠) في تمثيل واضِح لنَزْعة كانت تسودُ معظم الآداب الأوربِّية

في هذه الفترة . ولا شك أن روايات مثل « مدام بوفاري » ، و « سالامبو » لفلوبير ، و « الكوميديا الإنسانية » لبلزاك ، كانت تمثل نماذج شهيرة لنزعة الواقعيَّة التي سادت العصر . وكما يقول پول ڤان تيجم (٢) ، فإن التطوُّر السَّريع للعلوم البيولوجية أثر على الأدب ودراسته من حيث ملاحظة العَناصِر وشُيوع روح التَّحليل والْمُلاحَظة ، وفتحت دراسات علم النفس عالَمًا جديدًا للروائيين ، وجنحت التَّعريفات الفلسفية للواقعية إلى تغذية الاتّجاه المضاد للرومانسية ، وحثت على التقليل من العناصر الذاتية ، مع التركيز على العناصر الموضوعية ، على عكس الرومانتيكية التي يؤخذ عليها افتقارها لاتصال أكثر حميميَّة مع الواقع وملاحظات أكثر دقة للعالم الخارجي . ولم يكتف الواقعيون بالعودة إلى مقولة الكلاسيكيين من أن الفن هو تقليد الطبيعة ، بل كانوا يرون أن التَّقليد ينبغي أن يكون تامًا دون انتقاء ، دون تحوير من قبل الخيال ودون تَنْميق ، وكانوا على المستوى التنظيري - على الأقل - يتطلَّبون من الكاتب موضوعية مطلقة دون تدخل من آرائه أو مشاعره وحتى الأسلوب ينبغي أن يكون غير شخصي . وفي سبيل تحقيق الهدف تراجعت عند منظِّريهم مفاهيم الخير والشر والجمال والقيم ولم يبق إلا نُشْدان « الحقيقة البسيطة المطلقة » . ومع أن هذه النَّزعة الواقعية أحدثت ردودَ فِعْل قَويَّة ضِدَّها، ومَيَّزت حَركات الرَّفض في أوربا وأمريكا في نِهاية القرن التّاسع عشر، وتركت تأثيرها على كثير من الحركات الأدبية التي ولدت في الربع الأول من القرن العشرين - فإن هذه النَّزعة الواقعيَّة أفادت في الأعْمال الأدبية المتَّصِلة بالماضي ؛ مثل الرِّواية التاريخيَّة والشعر الْمَلْحمي والتي اكتَست في ذلك العَصر بلون من الدِّقَّة أطلق عليه : « رومانتيكية ماء الورد » .

وعلى عكس الرواية التي شاعت في العصر ونزلت إلى أدق تفاصيل الحياة « الواقعية أو الطبيعية » - فقد احتمى الشِّعر في ذلك الوقت ببرج عاجيّ للفن ،

في شكل تَقْديس العناصر الفنِّية الخالِصة ، من خلال إبداع المدرسة البرْناسية التي التفت حول مجلة « برناس كونتمبرون » (١٨٦٦ - ١٨٧٦) ، واشْتهر من روّادها الكونت دي ليل وڤيرلين وسالي برودم ، وبلغ بموجة العناصر الفنية قمتها شارل بودلير (١٨٢١-١٨٦٧) في نَزْعة الرَّمزية التي طبعت النِّصف الثاني من القرن التاسع عشر ، والتي كان قد تأثر فيها بالشّاعر الأمريكي إدجار ألن بو (١٨٠٩-١٨٤٩) الذي كان بودلير قد تَرجمه إلى الفرنسية ترجمة رائعة .

كانت الواقعية بصفة عامة تمثل قمة الانبهار بمميزات العلم والرغبة في الابْتعاد عن النَّزعات الروحيَّة للعصر الرومانسي ، ولكن هذه النزعة سرعان ما يتم التمرُّد عليها في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر ، وبدأت الاتجاهات تتبلور ، فقد كتب خمسة من الروائيين الفرنسيين من تلاميذ زولا منشور احتجاج ضد مذْهبه عام ١٨٨٧ م ، وتعالت أصوات في ألمانيا وهولندا وإيطاليا وفرنسا تعلن عن ضيقها بفكرة الواقعيَّة في الحياة والفن (٣) ، وكانت مبادئ بعض فلاسفة القرن التاسع عشر قد مهَّدت لهذا التحول مثل آراء نيتشه (١٨٤٤-١٩٠٠) التي بشرت بطاقات عليا للإنسان ينبغي الحلم باستغلالها (هكذا تكلم زرادشت) ، ومثل أفكار هنري برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) التي ركزت على طاقة « الحدس » عند الإنسان باعتبارها متجاوزة للتَّفكير العقلي الذي انبهر به عَصْر العلم دون التقليل من شأنه ، كما ركَّزت هذه الفلسفة على مفهوم الزمن ، والتفريق بينه وبين الديمومة ، مما فتح الباب واسعًا أمام تقنيات الرّوائيين على نحو خاصّ ، ومع دراسات الفيزياء التي غيرت فكرة الإنْسان عن الكون ، ودراسات علم النفس التي أعطت للاوعي وللغرائز دورًا رئيسيًا في تفسير السُّلوك البشريّ .

ومع العودة النسبية للاتِّجاهات الروحية في مقابل النَّزعة الإلحادية لعصر

العلم بدأ الجُنوح نحو المثاليَّة والحُلْم والتمرُّد على صَرامة الواقع والعقل والوعي للاتجاه فيما بعد إلى ما فوق الواقع وإلى العبثية في أشكالها المختلفة ، مرورًا بالتركيز على رصد الانطباع الواقعي للفنان ، بدلاً من الاكتفاء بالتَّركيز على الحقيقة الخارجيَّة . وكانت الرّواية الروسية قد قدمت شكلاً مختلفًا لواقعية لا تتخلّى عن الأحلام والمشاعر والجمال . في هذا الاتجاه ولدت الآداب الجديدة في أوربا متَّجهة نحو المثاليَّة والحلم من ناحية وجانِحة إلى لُغة قريبة من لغة الناس من ناحية ثانية ، حدث هذا في هولندا واليونان في الثمانينيات من القرن التاسع عشر ، وكذلك في البرتغال ، والسويد ، وإيطاليا في التسعينيات ، وفي إسبانيا حدث هذا مع جيل ١٨٩٨ م ، الذي كان له تأثير عميق في الأفكار والأشكال والسعي إلى إحكام الاتِّصال بأوربا ، وفي مقدمة رموز هذا الجيل كلارن (١٨٥٢ - ١٩٠١) وأونا مونو (١٨٦٤ - ١٩٣٦) الذي جَسّد في سبعة مجلدات من مقالاته أسس الاتِّجاه بالأدب الإسباني إلى العصر الحديث [٤] .

كان « الأدب الجديد » أيضًا يولد في أمريكا في هذه الفترة من نهاية القرن التّاسع عشر [٥] في شكل الاتِّجاه الذي أطلق عليه « اتجاه الغرب » Ouest ، في مقابل التَّقليديين الذين كانوا يقلدون شُعراء الإنجليز من أمثال كيتس و تنيسيون ، ومثَّل طلائع الاتجاه في الشعر جواكيم ميللر (١٨٤١ - ١٩١٣) الذي لم تعرف قيمته في أمريكا ، وعندما طبع أشعاره في لندن ١٨٧١ ذاع صيته كنموذج للشعر الأمريكي الجديد . وفي نفس العام ظهرت في سان فرانسيسكو أشعار « جون هاي » و « هارت » التي كان لها تَأْثير قوي في الموجة الجديدة في الشعر الأمريكي الذي بدأ في استخدام « اللغة الأمريكية » بما في ذلك لغة الزُّنوج ؛ مشكلاً بِذلك مظاهر الاستقلال الأولى عن الأدب الإنجليزي . وفي هذا الإطار ، فإن قَصائد الشاعرة « إميلي ديكينسون »

(١٨٣٠ - ١٨٨٦) التي كانت تعيش في قرية صغيرة ، ولم تطبع قصائدها الرائعة إلا بعد مَوْتها ، اعتبرت من أكثر نتاج شُعراء القرن التاسع عشر تأثيراً في القرن العشرين ، وقد حياها جيل شعراء (١٩١٥ - ١٩٢٠) .

وقد تشكَّل الأدب الروائي الجديد في أمريكا في هذه الفترة فيما عرف أولاً بالرواية السوداء من خلال أعمال « تيودور درايزر » (١٨٧١ - ١٩٤٥) ، الذي اعتبرت روايته « الأخت كاري » علامة ميلاد الأدب القومي الأمريكي ، كما اعتبر هنري آدمز (١٨٣٨ - ١٩١٨) من رواد هذا الاتجاه وإن كان قد ركز جهوده على جانب المقالة والكتابة التاريخية ، وهو الذي أطلق مقولته : « إن أمريكا فقدت معنى الشعر والحب . وإن الأدب الأمريكي واللغة الأمريكية ، والتربية الأمريكية كادت تصبح خنثى . » (٦)

ومن جيل « الرِّواية السَّوداء » إلى جيل « الرِّواية الرَّماديَّة » الذي تولت الريادة فيه امرأتان ربطتا بين القرنين التاسع عشر والعشرين ، هما : « ألين جلاسكو » (١٨٤٧ - ١٩٤٥) ، و « ويللا كاثر » (١٨٧٦ - ١٩٤٧) من خلال تصوير الحياة الواقعية في أمريكا في القرن العشرين أو على مَشارفه والتَّركيز على جوانِب العقم في هذه الحياة كما سيظهر في الكِتابات اللاحقة .

***

إن الفترة الموازية في تاريخ الأدب العربيّ في نهاية القرن التاسع عشر ، تشهد كذلك إرْهاصات ميلاد الأدب الجديد ، والتحرُّك على الطَّريق المؤدِّية إلى ميلاد الأجْناس الأدبية الجديدة في الربع الأول من القرن العِشْرين . كانت آثار حركة الاتصال بالثقافة الأوربية التي قادها رفاعة الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣) قد بدأت تؤتي ثمارها على يد الجيل التالي له من تلاميذه من أمثال علي مبارك (١٨٢٣ - ١٨٩٣) ، الذي لعب دوراً هامّا في إنشاء المؤسسات التعليمية الثقافية مثل إنشاء دار العلوم على نِظام الكولج دي فرانس ، وإنشاء

دار الكُتب ، فضلاً عن تنظيمه الدَّقيق للمدارس ومساهماته في التأليف من خلال « الخطط التوفيقية » وفي الإبداع من خلال « علم الدين » التي سيقدَّر لها أن تكون نواة للجنس الرِّوائي الْمُرْتَقب .

ولقد كان جزء من ملامح إرهاصات الأدب الجديد في هذه الفترة يكمن في النُّزول بالأدب العربي من موضوعاته إلى واقع النّاس ولغتهم على نحو مشابه لما كان يحدث في الأدب الأمريكي في الفترة ذاتها . ومن تلاميذ رفاعة الذين جسدوا هذه المحاولة « محمد عثمان جلال » (١٨٢٨ - ١٨٩٨) الذي نزل إلى لغة العامة وهو ينقل لهم روائع لافونتين في « العيون اليواقظ » وغيرها من الكتابات التي حملت روح العصر . ومنهم عبد الله النديم (١٨٤٣ - ١٨٩٦) الكاتِب السّاخِر وخَطيب الثورة العرابية ، والذي كانت مقاهي الحَرافيش هي المتنفس الواسع لأدبه ذي الطابع العصري الثوري ، وكان من ملامح هذه الفَتْرة تلاقح الأفْكار وتبادل الخبرات من خلال « الهجرات » العربية وخاصة تلك المنطقة من بلاد الشام سواء إلى مصر أو إلى الأمريكتين .

فمن خلال الهجرات الأولى ، كانت بُذور نهضة الصحافة والمسرح ، على يد رُوّاد من أمثال جرجي زيدان (١٨٦١ - ١٩١٤) وخليل مطران (١٨٧٢ - ١٩٤٩) وأبو خَليل القَبّاني (١٨٣٣ - ١٩٠٣) ، إضافة إلى جُهود مارون النقاش وأديب إسحاق والشِّدياق وجورج أبيض فيما بعد (١٨٨٠ - ١٩٥٠) ، ومن خلال الهجرات الثّانية ظهرت حركة أدباء الْمَهْجر ، وهي الحركة التي ساهمت في تطوير جنس المقالة والشعر تطويرًا أساسيًا في الربع الأول من القرن العشرين على يد أعلام من أمثال أمين الريحاني (١٨٧٦ - ١٩٤٠) وجُبران (١٨٨٣ - ١٩٣١) وميخائيل نعيمة (١٨٨٩ - ١٩٨٧) وإيليا أبو ماضي (١٨٨٩ - ١٩٤٧) .

وإلى جانِب بُروز هذا التيّار في هذه الفترة ، برز كذلك تيار جمال الدين الأفغاني (١٨٣٩ - ١٨٩٨) الذي يدعو إلى إحياء التُراث العربيّ والإسلاميّ ، بهَدف تَجْديد روح النّهضة التي كانت تفتقر لها الأمة العربية الإسلاميّة آنذاك . وقد أثّر تلاميذ الأفغاني في مُختلف مجالات الفكر ، من أمثال محمد عبده (١٨٤٥ - ١٩٠٥) الذي ساهَمَ في تَطوير المقال الصّحفي والدرس اللّغوي والأدبيّ فضلاً عن حركته الإسلاميّة التّجديديّة ، وكذلك كان شأن تلميذه محمد رشيد رضا (١٨٦٥ - ١٩٣٥) الذي كان أحد المهاجرين الشّوام إلى مصر ، وأحمد لطفي السيد (١٨٧٢ - ١٩٦٣) الذي قادَ حركة من الوعي الثقافي أثرت في معظم أدباء الجيل ، وأحمد فتحي زَغْلول (١٨٦٣ - ١٩١٤) الذي اشتهر بدقة الترجمة ، وقاسم أمين (١٨٦٥ - ١٩٠٨) الذي اشتهر بدفاعه عن المرأة وتمهيد الطريق أمامها لتلعب دورًا هامًا في الحياة وفي الأدب .

وعلى أية حال فقد أدت هذه العوامِل كلها إلى أن يبدأ القرن محملاً بالنّهضة الأدبية الجديدة ، فقد كان أحمد شَوْقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) قد بدأ نهضة الشعر الغِنائي ومُحاولة كِتابة المسرحِية الشّعرية وإعادة جِنْس القصص على لسان الحيوان إلى الأدب العربي ، بعد أن جال جولة واسِعة في الآداب العالمية انطلاقًا من تراث ابن المقفع ، وكان محمود سامي البارودي (١٨٣٧ - ١٩٠٤) قد مَهَّد له الطريق لإحْياء القصيدة الغِنائيّة ، وشاركه إسماعيل صبري (١٨٥٥ - ١٩٢٣) وخليل مطران (١٨٧٢ - ١٩٤٩) وحافِظ إبراهيم (١٨٧١ - ١٩٣٢) في إرساء أسُسها ، وكان علي مبارك وجرجي زيدان وغيرهما قد طَرحوا البذور الأولى للأجناس القصصية الحَديثة ، ونهضت الصّحافة بفن الْمَقال ، وتطور النّثر على يد شكيب أرسلان (١٨٦٩ - ١٩٤٦) ومحمد المويلحي (١٨٦٨ - ١٩٣٠) ومصطفى لطفي المنفلوطي (١٨٧٦ - ١٩٢٤) وغيرهم ، وعَرفت الْمَسْرحيّة طريقها للأدب العربي ترجمة أو تعريبًا أو تأليفًا

أو تمثيلاً أو مُحاكاة.

تميز الربع الأول من القرن العشرين ، بتَسارُع الأحْداث على كُلّ المُسْتويات ، وازْدياد وجيب قلب الإنسان ، ومن ثم زِيادة وتيرة الإنتاج في أجْناس متعدِّدة وفي اتجاهات مختلفة . كانت الرمزية المكثفة وجْهًا من أوجه تحدّي العَقْلانية والواقعية معًا ، وقد حَملت مَعها بُذور حَركات التمرُّد والتَّجديد الكُبْرى التي ستتميز بها هذه الفترة ، وأصبح شاعر مثل جيوم أبوللينير (١٨٨٠ - ١٩١٨) أبًا مبتكرًا للحركة السِّريالية التي نَبتت خلال الحَرب العالَميَّة الأولى ، وكان أبوللينير صديقًا لبيكاسو الرسام الإسباني الذي كان في عمر أبوللينير واستقر في باريس منذ بداية القرن ، وقد ساهما معًا في خلخلة المألوف في الصورة الشِّعرية أو الصّورة المرسومة . ولم يكد ينتهي العقد الأول حتى بدأت حركة من التطوّر السَّريع المتلاحق تكاد تلخِّص في عقد واحِد مجمل التَّطوُّرات التي سيشهدها القرن . ويرى ريتشارد شيكل في العدد الذي اختتمت به مجلة « تايم » القرن العشرين [٧] في ٣١ / ١٢ / ١٩٩٩م ، أن ما حدث بين عامي (١٩١١ - ١٩٢٢) يكاد يلخِّص معظم التغيُّرات التي سيشهدها القرن ، ففي ١٩١١ م ، رسم هنري ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) لوحة الاستديو الأحمر التي جسدت اتجاه « المدرسة الجديدة » من منظور مميز وظلال خاصّة ، وكان يسمى « الوحش » الذي يغير الحضارة على الورق .

وفي نفس الفترة بدأت لوحات بيكاسو تدفع أعين المشاهدين إلى التَّركيز على خُطوات عَمل اللَّوْحة الفنيَّة لا على نهاية الخط . وفي ١٩١٣ م ، قدم الموسيقار الروسي سترافنسكي « باليه الرَّبيع » ، وكانت تعبيراته الفُجائيَّة ونَغماته البربرية تحدث تغييرًا جذريًا في المشاعر . ومع بداية المجازر في الحرب

العالمية ١٩١٤ م ، تفجر لَوْن من الحداثة ، فبيكاسو يستوحي فكرة « التَّكعيبيَّة » من مَلابس الجنود التي غزت فرنسا ، وجيمس جويس (١٨٨٢ – ١٩٤١) نشر عام ١٩١٤ « قصص من دبلن » ، وبدأ في نفس العام كتابة عمله الشهير « يوليسيس » (١٩١٤ – ١٩٢١) وفيها يتطوَّر بناء الرواية وتتغير النظرة التقليدية للحدث والعقدة والدراما ، ويصنع « جويس » سيمفونية أكثر مما يصنع رواية ، ويصبح أقرب إلى عالم الموسيقى . وفي عام ١٩٢١ عرض الكاتب الإيطالي لويجي بيرانديللو (١٨٦٧ – ١٩٣٦) مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلِّف » حيث يحاول محاربة التفرقة المخطئة بين الوهم والحقيقة ، ويجعل القارئ ، وليس الكاتب ، هو الحكم النِّهائي على معنى العمل ، وذلك يجعل أوجه المعنى المحتملة « لا نهائية » وهو ما أصبح يشكل ملمحًا هامًا من ملامح ما بعد الحداثة . وفي ١٩٢٢ م يتم طبع رواية « يوليسيس » لجويس وقصيدة « الأرض الخَراب » لإليوت التي اعتبرت عرضًا للميول الغامِضة والسَّوداوية لجيل الحداثة واعتبرت مُناظَرة لأعمال جويس ، حيث يقوم الكاتِبان على احتضان الحداثة مع درجة شَديدة من الوعي لديهما بما يقدمان عليه وما يتركانه . وإلى نفس الفترة تعود بدايات الرّوائي الأمريكي إرنست همنجواي (١٨٩٨ – ١٩٦١) حيث نشرت أولى رواياته « ستشرق الشمس ثانية » ١٩٢٦ م .

وإلى جانب هذه النَّوازع القويَّة للتَّجديد في هذه الفترة في الآداب المختلفة والأجناس المختلفة ، تبدو حركتا « الدادية » و « السريالية » اللتان ظهرتا في فرنسا خلال الحرب العالمية الأولى تحملان مَغْزى هامًا وأثرًا كبيرًا على مجمل التطوُّرات التي شهدها القرن العشرون .

كانت حركة « الدادية » في ظُروف نَشْأتها الزَّمانية والمكانية وفي إنْتاج أدبائها أكبر دَليل على تأثير الحَرب العالمية الأولى والدَّمار على حركة الأدب

في الربع الأول من القرن العشرين ، فقد ولدت الحركة في شتاء ١٩١٦ م في البلد الأوربي الوحيد الذي لم يشترك مباشرة في الحرب ، وكان بالتالي ملجأ لكثير من المفكرين الأوربِّيين ، وهو « سويسرا » . وفي أحد مقاهي مدينة زيورخ ، التقى مَجْموعة من الشَّباب الأوربيين ، من أبرزهم : تريستا تزارا الرّوماني الأصل ، ومارسيل بل الألماني ، وهيجو بال الألماني ، وقرروا أن يشكِّلوا حركة أدبية وفنية اختاروا اسْمَها بالصُّدفة ، عندما فتحوا معجم لاروس ، اعتباطيّا وجدوا كلمة DADA التي هي مجرد جذر معجمي فأطلقوه على حركتهم ، وشاعت الحَركة بسُرعة في كل أنحاء أوربا ، قبل أن تنتقل إلى أمريكا ١٩١٨ في شَكْل جَماعة « الدّاديَّة » في نيويورك التي رأسها فرانسيس بكابيا وأصْدَرت مجلتها في ذلك العام . وقد عبَّر تزارا فيما بعد عن دَوافع ميلاد الحَركة وانتشارها قائلاً : « في فترة (١٩١٦ - ١٩١٧) كان يبدو لنا أن الحرب ستستمر دائمًا لم نكن نرى لها أي نهاية . . رغبتنا في الحياة كبيرة ، ورفضنا وعدم تذوُّقنا لكل ألوان الحَضارة التي تسمّى بالحَديثة ، حتى جوهرها ذاته للمنطق وللغة ، وكان الرَّفض يأخذ شكْلَ السُّخرية والازْدِراء ، ولا ينبغي أن نَنْسى أن الجوهر الحقيقيّ للأدب كانت تغطّيه طَبقة عاطفيَّة زائفة ، وأن الذَّوْق أو اللاذَوْق البرجوازي كان يُهيمن على كل مَجالات الفن . »(٨)

وقد تجسَّدت مَبادئ الحَركة في « ميثاق الدّادية » « Dada Manifesto » 1918 (٩)، وهو يرفض النَّظريات العقلية السابقة حتى لأصْحاب مذاهب التَّمرُّد في بداية القرن العشرين ، يقول : « إن لدينا عددًا كافيًا من الأكاديميين من أنْصار المستقبلية والتكعيبيَّة ، وهم أشبه ما يكونون بمعمل لتغليف الأفكار ، هل ننتج الفن لكي نجني من ورائه الأموال ، أو لكي نغازل رقة الشُّعور البرجوازيّ المرهَف . إننا هنا نلقي بالمداد في الأرض الخصبة ولنا الحقّ في أن نحتجَّ ، لأننا عانينا الارتعاش واليقظة . إن الرسم الجديد يخلق عالَمًا عناصِره هي وسائله ونتاجًا بسيطًا ومحددًا . إن اللوحة في الواقع هي فن

التقاء خطّين متوازيين أمام أعيننا في إطار حقيقة تنقل إلى العالم إمكانيات وظروفًا مخالِفة . إن الذي يعجبني في الفن القديم كونه جديدًا فلا شيء يربطنا بالماضي إلا التناقُض . . تعالوا نهدم أدراج الْمُخّ وطبقات النظام الاجتماعي والمفهوم الأخلاقي ونعيد تنظيم لعبة الحياة على أساس واقعي ، وفقًا للقوى الفرديَّة المتاحة . . هل هناك من يعتقد أنه من خلال تلافيف المنطق المحكمة يمكن أن نصل إلى وَصْف الحقيقة وإقرار مبادئها ؟ منذ أن أصبح العلم قوالب وقواعِد فقد فعاليته وأصبح في أحسن أحواله فرديًا . إننا نبحث عن الموضوعية الخصبة وعن التَّوازُن ، والعلم يجد أن كل شيء على ما يرام . . فلتمارسوا الحب ولتحطموا رؤوسكم . »

وهذه المقتطفات السَّريعة من ميثاق الدّادية تظهر إلى أي مدى كانَتْ تحمل هذه الحركة كثيرًا من بذور « الحداثة » التي استغلت على امتداد القرن العشرين حتى نهايته . وقد ازدادَ تألق الحركة بانتِقالها إلى باريس حيث كانت كتابات أبوللونير تمهِّد الطريق ، وحيث انضم إليها كاتبان كبيران هما (أندريه بريتون) و (لويس أراجون) ، ومن خلال هذا تولَّدت الحركة السريالية [١٠] ١٩٢٤ م ، التي لم تكتف برَفْض قيم الماضي التقليدية وإنما امتدت إلى رَفْض الكثير من القيم الجماليَّة كذلك ، ومُحاولة الوُصول إلى طاقات اللا وعي الإنسانيّ واستِمْداد قوى جديدة منها بتأثير دراسات النفسيين وفرويد خاصة .

على الرَّغم من وجود كثير من أوجه التشابه في الظَّواهر الأدبية الناتجة عن مناخ الحرب في كل من أوربا وأمريكا في الربع الأول من هذا القرن ، إلا أن هناك كثيرًا من الاختلاف في الشُّعور بين أدب قارّة تواجه الحرب دفاعًا عن نفسها ، وأدب قارة أخرى تحس أنها تُحارب نيابةً عن غيرها . هكذا عبَّر الأدب الأمريكي وخاصَّة الروائي منه في هذه الفَتْرة ، وكما كانت تقول إحدى شخصيات ألين جلاسكو [١١] : « إن الأمة بدأت تحرِّك آلة الحرب ، الآلة التي تَصْنع الكراهيَة والأكاذيب ، الآلة التي تنفخ أوهام المجد ، الآلة التي

تقيد وتسحق الآخر . » وقد عَبَّر أدب الحرب في أمريكا خلال هذه الفترة عن مجتمع غير متوازن ، بدأ يرى المال هو الذي يصنع القانون وأن كل المعتقدات والقيم قد فقدت ، وهكذا عبر همنجواي كما عبر بلومفيلد وفوللتر ، وكان الجيل الذي تزعمه همنجواي يطلق عليه « الجيل الضائع » ، لكن عدم ثقتهم في كثير من القيم ، جعلتهم يضعون ثقتهم في الأدب ويطوّرون في أساليب تعبيره ويصنعون جمالاً حقيقيًا من لغة الحياة اليومية .

وكان الجيل المُوازي من الشُّعراء قد شكل أيضًا نهضة أدبية من خلال نقد أنماط الحياة في أمريكا ، وكانت مجلة الشعر التي ظهرت في شيكاغو ١٩١٢ بفضل جهود « إزرا باوند » و « هارييت مونرو » ، قد جمعت حولها عددًا من الشعراء الأمريكيين الذين سيكون لهم تأثير واضح في أدب القرن من أمثال ت. س. إليوت ، وكارل ساندبورج . وانتقلت العدوى إلى المجلاّت الأخرى التي خصَّصت بعض صَفحاتها للشِّعر ، وازداد اختلاط الشِّعر الأمريكيّ بالإنجليزي والأسترالي والأيرلندي . وقد عاش إزرا باوند في أوربا وأخذ إليوت الجنسية البريطانية ، وكان باوند قد سَجل بصمةً واضِحة في مجال دقَّة التعبير والبحث عن المسميات الصحيحة ، وكان شارحًا ومترجمًا دقيقًا ، وهو ما أتاح له التعرف بكبار كتاب عصره ، وإعادة تقديم « الثقافات الأخرى » كالإيطالية والصّينية والإنجليزيَّة القديمة لقراء عَصْره . أما إليوت ، فقد امتد تأثيره من خلال ما عرف عنه من دقة الحوار إلى الأدب العربي في فترة لاحقة .
أما همنجواي الذي اشترك في جبهة الحرب الإيطالية وعاش في فرنسا وإسبانيا فقد جسد العقم الذي أصاب جيله من خلال تصوير بطل « وداعًا للسلاح » وقد فقد خصوبته ، ولكنه كذلك علم أدباء القرن كيفية مزج الحب والحرب على نحو رائع .

***

يعد الرُّبع الأول من القرن العشرين ، أهم فَترات تاريخ الأدب العربيّ ، وأكثرها دَلالة على مفهوم « النهضة » بأبعادها المختلفة ، ففيه تحدَّدت الأجناس الأدبيَّة الجَديدة والتي ستظلُّ سائِدة بقية القرن ، مع تَعْديلات تقتضيها طَبيعة الزَّمان والتطوُّر وفيه توازن حوار الإبداع والنقد ، و وصل إلى درجة حافظت عليها بعض المراحل التالية وتراجعت عنها مراحِل لاحقة ، وفيه أيضًا تصدَّر الأدب وسائل التَّعبير الفنية الراقية ، وشهد اهتمامًا واسعًا بين شَرائح كبيرة من المثقَّفين على اختلاف دَرجاتهم ، على حين شهدت الفترات اللاحقة تراجع الأدب عن الصَّدارة لصالح الوَسائِل الفنِّية والإعلاميَّة الأخرى ، وانكِماش جُمهور الأدب أمام التطوُّر الذي حدث في طرائق التَّعبير ، وعجز النَّقد الأدبي عن سَدّ الفَجْوة ، بل ومساهمته أحيانًا في تَوْسيع دائرتها .

كان الشِّعر وهو أعرق الأجْناس الأدبيَّة ، قد بدأ القرن برغْبة حقيقيَّة في النُّهوض والتطوُّر ، لكنها رَغْبة تنوَّعت وسائل التعبير عنها وتصادَمت في بعض الأحايين ، وأدى تعدُّد مصادر التأثير فيها وطرائق الحوار حولها إلى إثراء الحركة الشعرية . كان شوقي قد خَرج من القرن الماضي بباكورة مَسْرحياته الشِّعرية ، وبقصيدته التاريخية الطويلة عن « كبار الحوادِث في وادي النيل » وبنَغْمة واضِحة في الصفاء البياني تبني على ما بدأه البارودي وتودع بقايا الأساليب الرَّكيكة للقرن التاسع عشر . وهذا خليل مطران يطبع ديوانه ١٩٠٨ وفي مقدمته القصيرة يبشر برياح التغيير حين يقول « هذا شعر ليس ناظمه بعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح ، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المُفرد ولو أنْكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع وقاطع المَقْطع وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه وإلى جملة القَصيدة في تَرْكيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها مع ندور التَّصوُّر وغَرابة الموضوع

ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشفوفه عن الشُّعور الحُرّ ، وتحري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدره . »[١٢] وإلى جانب ذلك يقدم مطران ملمحين هامين في التجديد ، أحدهما الشعر القصصي الذي يتوسع فيه حتى لكأنه يسدُّ فَراغ القَصص النَّثري قبل أن يتبلوَر على يد هيكل وتيمور والحكيم فيما بعد ، والثاني الْمَلْمح الذّاتي الوجداني ، ممثلاً في « حكاية عاشقين » التي ضَمَّها ديوانه في شكل قصائد وجدانية تحكي تجربته العاطفية . وكان مطران قد حمل معه تأثير الرومانتيكية الفرنسية التي تركت بصماتها على مجمل العصر رغم مُرور نحو قَرْن على ميلادها في أوربا وانقضاء أكثر من نصف قرن بعد زَوالها . وفي نَفْس الفَتْرة يُصدر عبد الرحمن شُكْري ١٩٠٩ ديوانه الأول « ضوء الفَجْر » محددًا في مقدمته مهمة الشاعر كما يتخيَّلها : « ينبغي للشّاعر أن يتذكَّر كي يجيء شعره عظيمًا أنه لا يكتب للعامة ولا لقرية ولا لأمة ، إنما يكتب لكل يوم وكل دهر . »

ومع هذه التَّصوُّرات ، زحف مفهوم « الأدب القومي إلى الشعر » وحاول بعض الشُّعراء أن يعكسوا في شِعْرهم هُموم الزمان والمكان ، وكثرت قَصائِد وصف الطبيعة والآثار والتجاوب مع المشاكل الاجتماعية والقضايا السِّياسيَّة ، وفتح ذلك الباب لشعر المناسبات والتَّعليقات في بعض الأحْيان ، والاقْتراب بالشعر من حافة الخطابة النثرية أو السلامة منها ، مع اتساع قاعدة جمهور الشّعر والتَّغنّي به على ألسنة مشَاهير مُطربي العَصْر أو جمهور الناس في شَكْل الأناشيد الوَطنيَّة والمناسبات القومية . وقد كثر هذا الاتجاه في المدرسة التي يقودها شوقي وينتمي إليها حافظ إبراهيم ، وأحمد محرم ومحمد عبد المطلب وأحمد الكاشِف وغيرهم ، وكانت الكِتابات النَّقدية للدكتور حسين هيكل تَدْعو إلى تَمْجيد الفِكْرة القوميَّة والاهتِمام بالطَّبيعة المحلِّية في إبْداع الشّعر والكتابة .

ولكن مدرسة شِعريَّة مقابلة كان يقودها العقّاد ويندرج فيها شكري والمازني كانت تدعو إلى تَصْحيح مفهوم « الأدب القومي » وتعارض أصحابها الذين يفهمون الأدب القومي – كما يقول العقاد – على « أنه هو الأدب الذي تُذكر فيه الظَّواهر والمعالم القومية بالأسماء والتَّواريخ والحوادِث . . فليس من الأدب القومي عندهم أن يَصِف الشاعر عواطِفه الإنسانية ، أو يَصف الْمُحيط الأطلسي أو مناظر لَنْدن أو باريس ؛ لأن هذه الأشياء لا تحمل اسم النيل ومصر والهرم ، وأخبار الصُّحف المحليَّة والحوادِث الداخليَّة ، وهي فِكرة خاطئة ناقِصة تنفيها أمثلة من العُظماء في كل زمن وكل أمة . »(١٣)

وإلى جانب هذه المناقشات حول الْمَضامين الشِّعرية ، تَعرَّض الشَّكل الشِّعري لمحاولات جَريئة لخلخلة الارتباط بينَه وبين النَّظم ، ومحاولة تجديده في إطار التجديد اللغوي العام ، وكانت محاولات التجديد تهب أحيانًا من أدباء الْمَهْجر الأمريكيّ وخاصَّة المهجر الشَّمالي الذي كان أكثر ثورة من الجنوبي ، وقد ثار « جبران خليل جبران » في مقاله الشَّهير «لكم لغتكم ولي لغتي » على الْمَعاجم والعروض والتفاعيل والقوافي ،و أباح ميخائيل نعيمة في الغربال للشّاعر الخَطأ اللُّغوي ما دام الغرضُ الذي يرمي إليه مفهومًا ، وكان بينه وبين العقاد الذي أعجب بالغربال وقدَّمه له ، اختلاف في هذا الشأن ، وإلى جانب التَّنظير بدأ التحرُّر في الإبداع من خلال تأثير الآداب الأجنبيَّة وبتأثير « الشعر الأبيض » ولد الشِّعر الْمُرْسل الخالي من القافية عند عبد الرحمن شكري في بَعْض قصائده ، لكن الأذن لم تستسغه فعارَضه أصْحاب الاتِّجاهات المحافظة كما عارضه أصدقاؤه . و ولد الشِّعر الْمَنْثور على يد أمين الريحاني وجُبران ، وصاحب ذلك ثورة على الاكتفاء بمجرد قواعد النظم حتى من قبل النقاد التقليديّين كمصطفى لطفي المنفلوطي الذي قال عن الوزن والقافية إنهما لا ينتميان إلى جوهر الشِّعر إلا بمقدار ما يَنْتمي

الصبغ واللون إلى النَّسيج ، وإن الغناء والحداء هو الذي أوحى بهما [١٤] .
ولكن ناقدًا محافظًا آخر مثل مصطفى صادق الرافعي (١٨٨٠ - ١٩٢٧) ينكر أن يُسَمّى الكلام الخالي من الوزن والقافية شعرًا ، وهو يقول : « نَشأ في أيامنا ما يسمونه ‹‹ الشعر المنثور ›› ، وهي تسمية تدل على جهل واضِعيها ومن يرضاها لنفسه فليس يضيق النثر بالمعاني الشعرية ، ولا هو خلا منها في تاريخ الأدب . . . فمن قال الشعر المنثور فاعلم أن معناه عَجْز الكاتِب عن الشِّعر من ناحِية وادعاؤه من ناحية أخرى . »[١٥] - ولم تفلت قضية الصّورة الشِّعرية من مناقَشاتَ جادَّة ، ولعل الصفحات الْمُوجَزة التي ضمها كتـــاب « الديوان » والتي هاجَم فيها العقّاد مفهوم « التَّشبيه » عند شَوقي ومدرسته ، تعدُّ من أعمق الدّلالات على وُجود تغيير جذري في مفهوم « عمود الشعر » الذي كانت مفاهيم الاستِعارة والتَّشبيه من أهم أرْكانه القديمة .

كان الحوارُ في قضيَّة الشِّعر والأجْناس الأدبيَّة الأُخْرى تغذّيه تأثيرات تراثيَّة و وافِدة تتَّصل بمُجْمَل العناصِر الثقافية والاجتماعية والحضارية التي أشرنا إليها ، وكان من أهم التأثيرات الوافدة في هذه الفَتْرة الْمَذْهب الرّومانسي الذي تأثَّر به الْمُبدعون من أنْصار الثَّقافة الفرنسية أو الإنجليزية ، فمطران لا يخفي إعجابه بفكتور هيجو و ألفريد دي موسيه ولامارتين ، والعقاد وجماعته يتحمَّسون لوردزورث وكيتس وشيللي ، والمنفلوطي يترجم الرِّوايات ذات النَّزعة الرومانسية ، ولسوف يتجسَّد هذا كلُّه على نحو واضِح في فترة الربع الثاني من القرن العشرين على يد جماعة أبوللو في الشعر والتَّيار الرومانسي في الرواية . ومن اللافت للنظر أن الأدب لم يهرع في هذه الفترة إلى التأثر بالحركات الأدبية المعاصرة له ، وإنما تأثر بحركات أدبية من أوائل القرن التاسع عشر ، لأنها كانت أكثر ملاءمة لمرحلة التطوُّر التي يعيشها الأدب والمجتمع العربي آنذاك ،ولعل الأدب وفي هذه الحالة كان أكثر قربًا من

جمهوره عما صار إليه في الرُّبع الأخير من القرن ، حين مالَ إلى التأثُّر بالأحدث من التَّيارات لا بالأنسب والأوفق منها .

كانت الأجناس النَّثرية القصصيَّة في الأدب العربيّ قد عرفت في هذه الفترة اكتمال مراحل البدايات وتجاوزتها إلى مرحلة الميلاد الفني ، كما حدث في « الرِّواية » التي كانت بعض بدائياتها قد ظهرت في القرن المنصرم مثل روايات « غاية الحق » لفرانسيس مراش ١٨٥٦ ، و « الهيام في جنان الشّام » لسليم البستاني ١٨٧٠ ، ومثل روايات جرجي زيدان وعلي مبارك والمنفلوطي ، التي كان يشجِّعها زعماء الإصلاح مثل محمد عبده الذي نبَّه على أثر الرِّواية الطَّيِّب في تَثْقيف النَّفس [١٦] . وتشهد هذه الفترة ظهور الرواية بمعناها الفني على يد محمد حسين هيكل في رواية « زينب » ١٩١٣ متأثرة في قالبها الفني برواية « هلويز الجديدة » لجان جاك روسو [١٧] .

وبعد نجاح تجربة هيكل يدخل إلى ميدان الرواية كبار كتاب العصر ، من خلال إبداع روايات تلتبس غالبًا بظِلال السيرة الذاتية ، كما فعل إبراهيم عبد القادر المازني في رواية « إبراهيم الكاتِب » ١٩٣١ ، وتَوْفيق الحَكيم في « عودة الروح » ١٩٣٣ ، وطه حسين في « أديب » ١٩٣٦ وعباس محمود العقاد في « سارة » ١٩٣٨ ، وهؤلاء الرواد الذين لم يتفرغوا للجنس الرّوائي ، سوف يسلِّمون الراية إلى نجيب محفوظ في أواخر الثلاثينيات لكي يبدأ اكتمال النُّضج الفني للرِّواية العربية معه وظهور صوت الروائي المتفرغ الموهوب الجاد .

ومع توالي إنتاج نجيب محفوظ بواقع متوسِّط رواية كُلَّ عام منذ بداياته ١٩٣٨ حتى توقُّفه الْمَرْحلي ١٩٥٢ ، يتواكب ظهور الإنتاج النقدي المحلل لهذا الفن بدءًا من مقالات سيد قطب ١٩٤٤ التي أحلت كتابات محفوظ محلها المميز بالقياس إلى الكتابات الروائية لجيل الرواد الذين سينصرفون شيئًا

فشيئًا إلى مناشط أدبية أخرى ولن يبقى سوى صوت تراثي يتمثّل في بعض الروايات التاريخية عند كتّاب من أمثال علي الجارم وسعيد العريان .

ومع استمرار ظهور روايات نجيب محفوظ التّاريخيّة والواقعية خلال الأربعينيات ، سوف يظهر كتّاب من أمثال عبد الحميد جودة السحار وعلي أحمد باكثير وعادل كامل في مصر وشكيب الجابر في سوريا الذي تصدر له رواية « نهم » ١٩٣٧ وتوفيق عواد في لبنان الذي تظهر له رواية « الرّغيف » ١٩٣٨ و ذو النون أيوب في العِراق في نِهاية الثلاثينيات . وإلى نفس الجيل ينتَمي روائيّون آخرون في اتجاهات فنية مختلفة من أمثال محمد عبد الحليم عبد الله ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس .

ومع مُنتصف القَرْن وما حوله تكونت تيارات أخرى في الأدب القصصيّ العالَمي قد بدأت تشيع تاركة آثارها على النِّتاج القصصيّ والرِّوائي العربيّ لهذا الجيل والأجيال اللاحقة له ؛ مثل الآثار المبكرة لمارسيل بروست وكتابات أندريه جيد وأفكار سارتر وكامي التي تركت آثارها في الأعمال الرِّوائية والمسرحية ، فضلاً عن الأفكار الفلسفية وثورات صموئيل بيكيت وأوجين يونسكو والمنْظورات الروائية الجديدة عند آلان روب جرييه وناتالي ساروت . ومنذ عقد الخمسينيات سوف ينضم جيل آخر من الرّوائيين من أمثال عبد الرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس وفتحي غانم ، وتظل روايات مثل « الأرض » و « الحرام » و « الرجل الذي فقد ظله » علامات مميزة في هذه الفَتْرة إلى جانب ثُلاثية نجيب محفوظ و « أولاد حارتنا » .

ويزداد تألق الجنْس الروائي واتساع مداه على خَريطة الأرض العربية من ناحية وعلى خَريطة الألوان الرّوائية وأساليب الأداء الفني من ناحية ثانية . وترد على توالي عُقود النِّصف الثاني من القرن أسماء روائيين من أمثال إبراهيم أصلان وإبراهيم عبد المجيد وجمال الغيطاني وخيري شلبي والطيب

صالح وسليمان فياض ومحمد البساطي وأبو المعاطي أبو النجا ومحمد جبريل ومحمد جلال وبهاء طاهر وصنع الله إبراهيم ومحمد عبد السلام العمري وعبد الحكيم قاسم وسُهيل إدريس وليلى البعلبكي وإميلي نصر الله وحنان الشَّيخ وحليم بركات ومُطاع صفدي وحنا مينا وغسان كنفاني وجبرا إبراهيم جبرا وإميل حبيبي وعبد الرحمن منيف والطّاهر وطّار وعبد الحميد بن هدوقة وأحلام مستغانمي وعبد الله العروي ومحمود المسعدي وإبراهيم الكوني .

وقد أحصت الدراسة الببليوجرافية للرواية العربية التي قدمها الدكتور حمدي السكوت في طبعتها التَّجريبية الأولى ما يقرب من خَمْسة آلاف رواية ، مما يحمل معه دلالة على الانتشار الواسع لهذا الجِنْس الأدبي الوليد الذي لم يكن معروفًا في الأدب العربي قبل القرن العشرين ، ومع ذلك فقد استطاع قبل نهايته أن يحصل على جائزة نوبل بما ترمز إليه من دلالة الاعتراف بدرجة النُّضج الفني وما تؤثر به من سَعة الانتشار العالَمي ، وهو ما تمثَّل في ازْدياد ترجمات الرواية العربيَّة إلى الآداب العالميّة في العُقود الأخيرة من القرن العشرين .

***

كان الرُّبع الأول من القرن العِشْرين هو الذي شَهد كذلك التَّمْهيد والتَّهيئة والإفراخ لجِنْس القصَّة القصيرة ، الذي سيغدو بعد ذَلِك من أكثر الأجْناس الأدبيَّة شيوعًا ، وتشكِّل مُحاولات التقليد للمقامة العربيَّة على يد كُتّاب مثل المويلحي وحافظ إبراهيم خُطوة في ذلك الطريق ، كما يشكِّل شُيوع روح الترجمة أو الاقتباس أو التعريب لنمط من القصص الأجنبية الحزينة الرومانسية خطوةً أخرى . ولقد جاءت هذه الموجة كما يقول محمود تيمور (١٨) : في فترات عانت فيها الأمة مرارة التحكم الأجنبي فسادت موجة

من الْمَشاعِرِ الحزينة تعبر عن الْمَسْكَنة والانكسار . . ومن ثم رأينا القصة تأليفًا وترجمة تُساق في هذا التَّيار ، ورأينا الكتب تتودَّد إلى الأسْماع بأمثال هذه العنوانات الشّاحِبة « اليتامى » و « البؤساء » و « المساكين » و « العبرات » و « الذبائح » و « الضَّحايا » و « رسائل الأحزان » و « آلام فرتر » و « الأجْنحة المتكسرة » . وقد نبغ في تلك السنوات . . المنفلوطي ؛ فألف بعض القصص على هذا الطِّراز وصقل بأسلوبه المتين قصصًا مترجمة ، فكانت هذه وتلك ألحانًا طربت لها الأسماع ومالت إليها النفوس . وقد هيَّأ هذا كله الْمُناخ الملائم لميلاد القصة القصيرة بمعناها الفني ، على يد « المدرسة الحديثة » في مصر والتي تشكلت في مناخ الحرب العالمية الأولى ١٩١٧ في ظروف مماثلة لتلك التي ولدت فيها الحَركة الدّادية في سويسرا مع اختلاف في رد الفعل وطريقة المسار .

كانت المدرسة الحديثة كما يقول يحيى حقي الذي كان أحد أعضائها [١٩] قد ضمَّت مجموعة من الأسْماء مثل حُسين فوزي ومحمود طاهر لاشين وإبراهيم المصري ومحمود عزمي وحبيب زحلاوي ، ونشأت بين يدي محمد تيمور (١٨٩٢ - ١٩٢١) و وجدت غذاءَها في صَحيفة أدبية أسبوعية أصدرها ١٩١٧ عبد الحميد حمدي باسم « السّفور » . وقد تفتحت هذه المدرسة على الآداب الأجنبية واتسعت قراءاتها لجوته وأوسكار وايلد وإدجار آلان پو ورامبو وبودلير ، وأولعوا بحفاوة الأدب الروسي بالنزعة الروحية والنفس الإنسانية إلى جانب وصف الطَّبيعة ، فقرأوا لجوجول وبوشكين وتولستوي ودستوفسكي وترجنيف ومكسيم جوركي وغيرهم .

وفي هذا المناخ ظهرت مجموعة « ما تراه العيون » لمحمد تيمور الذي أطلق عليه كراتشكوفسكي لقب منشئ الأقصوصة المصرية ومبتكِر التَّصوير الواقِعي للحياة الاجتماعيَّة الحديثة . وتوالت المجموعات لأفراد هذه المدرسة فأصدر

عيسى عبيد مجموعة « إحسان هانم » ١٩٢١ و « ثريا » ١٩٢٢ ، وفي نفس العام أصدر شحاته عبيد « درس مؤلم » وأصدر محمود تيمور (١٨٩٤ - ١٩٧٣) مجموعة « الشيخ جمعة وقصص أخرى » ١٩٢٥ ، ويواصل محمود تيمور إصداراته حتى تَصِلَ إلى عشرين مجموعة في عمره الذي امتدَّ حتى مَشارف الرُّبع الأخير من القرن العِشْرين . ويلمع من أفراد هذه المدرسة خلال الربع الثاني من القرن العشرين طاهر لاشين (١٨٩٥ - ١٩٥٤) الذي يجمع قِصَصَه في ثَلاث مجموعات : « سُخرية النّاي » ١٩٢٦ ، و « يحكى أن » ١٩٢٨ و « النقاب الطّائر » ١٩٤٠ . كما يميل إلى كتابة القصة القصيرة في نفس الفترة كثير من الكتاب وإن لم يتفرَّغوا لها ؛ مثل المازني وأحمد أمين وسلامة موسى وإبراهيم المصري وحسين فوزي وتوفيق الحكيم . وتهتمُّ الصِّحافَة العامَّة والصِّحافة الأدبية بنشر الإبداع القصصي ، ويزداد إقْبال القُراء حتى إن رائدًا من رُوّاد الصِّحافة الأدبية مثل أحمد حسن الزيات يصدر مجلة خاصَّة للفن القصصي والروائي مؤلفًا أو مترجمًا وهي مجلة الرواية (١٩٣٧ - ١٩٤٠) .

وتُشكِّل فترة الحَرب العالَميَّة الثانية نقطة هامة في مسيرة الفن القصصي ، وهي الفترة التي يظهر فيها نجيب محفوظ مع مجموعته القصصية الأولى « همس الجنون » ١٩٣٨. وبرغم تَرْكيز محفوظ في مَراحله التّالية على الرِّواية فإن عطاءه في القصة القصيرة يظهر بين الحين والحين مشكِّلاً علامات هامةً في تطوُّر هذا الفن وفي مسيرته الطويلة من بساطة « الأحدوثة » إلى كثافة الشعر .

ويتميز عقد الأربعينيات بظهور أسماء لامِعة في القِصَّة القصيرة [٢٠] مثل إحسان عبد القدوس ، ومحمود البدوي ، ويوسف جوهر ، وأمين يوسف غراب ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، وغيرهم .

ولا شك أن ظُهور يوسف إدريس (١٩٢٧ -١٩٩١) في بداية الخمسينيات قد شَكَّل مرحلة هامَّة في تطور القصة في الأدب العربي ، سواء على مُستوى اختيار الأبطال أو على مُسْتوى اللغة أو التقنيات القصصية ، و وجدت الطَّبقات الْمَغْمورة والبيئات الخاصَّة والأحلام الصَّغيرة واللغة المألوفة الحية الصَّحيحة وتقنيات الإدهاش والإبداع والإبهار مع تسليط العين على الواقع الخارجيّ الحيّ أو على طَبقات النفس المتعرِّجة المنظلِمة - وجدت جميعها مكانها في إنتاج يوسف إدريس الذي فرض ظله الفارعَ على مُعظم سَنوات النِّصف الثّاني من القَرن العشرين . وخلال هذه السنوات ظَهر كذلك مُبْدِعون تركوا بصماتهم على هذا الفن من أمثال يوسف الشاروني وأبو المعاطي أبو النجا وجمال الغيطاني ويوسف القعيد وإبراهيم عبد المجيد وفؤاد قنديل ومحمد المخزنجي وأحمد الشيخ وغيرهم .

وفي خط موازٍ لحركة القصة في مصر على مدى القرن العشرين انطلق الكثير من الْمَشاعلَ الْمُضيئة في مختلف أرْجاء الوطن العربي على تفاوُت في لحظات البَدء هُنا أو هناك . ففي بلاد الشّام عرفت كِتابات ميخائيل نعيمة منذ فترة مبكرة ، وتتابعت كتابات خليل تقي الدين ومارون عبود وعبد السَّلام العجيلي وزكريا تامر وغَسّان كنفاني وإبراهيم أيوب و وليد رباح وشَكيب الجابريّ وفؤاد الشايب ومحمد النَّجار وغيرهم . وفي العراق كان ذو النون أيوب وغائب طعمة وفؤاد التكرمي وغيرهم . وفي السودان مثلت قِصص الطيب صالح ، على قلتها ، مذاقًا خاصًا يكمل مذاق الروائي المبدع .

وربما كان المغرب العربي قد تأخَّر قليلاً في اللَّحاق برَكْب الإبداع في هذا المجال نتيجةً للظُّروف اللُّغوية التي كانت سائِدة قبل عَصْر الاستِقْلال والتي كان الاستعمار الفرنسي خلالها يُناهِض اللغة العربية ومؤسسات إحيائها ونشرها ، على عكس ما كان ينتهجه الاستِعمار الفَرنسي نَفْسه في بلاد الشام

منذ القرن التاسع عشر ؛ حيث كان يُشجِّع العربية باعتبارها عُنْصراً مناهِضاً للأتْراك [٢١] العُثمانيّين ، وما كان ينتهجه إلى حدٍّ ما الاستعمار الإنجليزي الذي لم يرَ بأسًا في مساندة فكرة « جامعة الدول العربية » باعتبارها مناهضة لفكرة أخطر وهي « الجامعة الإسلامية » . وعلى أية حال فقد انضم كُتّاب المغرب العربي والخليج العربي إلى رَكْب الإبداع القصصي وأثروا ثراءً ملحوظًا ديوان القصة العربية في القرن العشرين . ومن الأسماء التي تتردَّد في هذا المجال ، عبد الكريم غلاب وعبد السلام بن جلون ومحمد الصباغ وعبد الجبار السُّحيمي ، ومحمد زفزاف وعلي المصراتي وبلعيد داود والطاهر وطّار وحمد رشيد ومحمد اليحيائي ومحمد الرجبي وغيرهم .

وربما كان فَنّ القِصّة القَصيرة ، أخيراً ، فرصة لظهور كاتبات عربيات عبَّرن من خلال هذا الفن عن الكثير من الأحاسيس والآراء التقدمية ، التي لم تساعد الفنون الأخرى على إبرازها مثل وداد سكاكيني ونوال السعداوي وسلمى الحفار وصوفي عبد الله وجاذبية صدقي وهند سلامة وغادة السمان وغيرهن .

وإذا كان جنسُ القصة القصيرة يعدُّ من الأجْناس التي وَلدت ونَمت ونضجت في الأدب العربي في القرن العشرين ، فإن جنس الْمَسْرحية يمكن أن تصدقَ عليه نفس المقولة . ومع التَّسليم بوجود صُوَر مَسْرَحية في تُراث الأدب العربيّ مثل « خيال الظل » الذي ترد إشارات عنه في شِعر دِعْبل الخزاعي في العصر العباسي ، وينسب إلى الخليفة المتوكل اهتمامه الشَّخصي بمَسْرحة بعض الأفكار بل ومشاركته في إخراج بعضها [٢٢] ، وبالرَّغم من بعض الإشارات للجاحظ حول مواهب الممثلين و وجود تقاليد مسرحية كالأراجوز والحُواة والمسرح المرتجل ، وبالرغم من كل هذا فإن رواد هذا الفن في القرن التاسع عشر من أمثال مارون النقاش والقباني قد اعتمدوا على الْمَسْرح الغربي في إطلاق واقع الْمَسْرح الجديد . وقد توالى ظهور الكتّاب

المسرحيين من أمثال إبرهيم رمزي ومحمد تيمور ، ثم كان ظهور المسرح الغنائي على يد سَلامة حِجازي وسيد دَرْويش ، وظُهورالْمُمَثِّل المؤهل على يد جورج أبيض والْمخْرِج الْمُؤهَّل على يد عزيز عيد ، قبل أن يظهر توفيق الحكيم بإنتاجه المسرحي الهام بدءًا بَمَسْرحية « الضَّيف الثقيل » التي كتبها ١٩١٩ في مُناخ ثورة سعد زغلول (٢٣) ، وامتدت كِتاباته بعد ذلك لتفرض ظلَّها على معظم سنوات القرن ، ثم كانت الْمُنافَسة بين مَسْرح المثقَّفين الرّاقي الذي قد لا يقبلُ عليه أبناء الشعب والمسرح الجماهيري الذي قد يكون أكثر شيوعًا وأكثر هبوطًا في نفس الوقت ، وجاء تدخُّل الدَّولة في مصر بإنشاء المسرح القومي ١٩٣٥ تحت رئاسة الشاعر خليل مطران ، وهي التجربة التي استمرت سبع سنوات أثْمَرت مجموعة من العروض الجادة .

وفي حَركة الإنعاش التي سادت المسرح بعد ثورة ١٩٥٢ تنوَّعت اتِّجاهات المسرح ، فكان مَسْرح الكوميديا الاجتِماعية عند نُعْمان عاشور ويوسف إدريس ولُطفي الخولي وألفريد فرج ، والمسرحيَّة السياسية عند سعد الدين وهبة وعلي سالم ومحمود دياب ، والمسرح الشعري عند عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور ، امتدادًا لكتابات رُوّاد هذا اللَّون من أمْثال عزيز أباظة وأحمد شوقي . غير أن السؤال عاد مرة أخرى يتأرجح بين المسرح للمثقفين أم للشعب ، والمسرح الجاد أو التجاري ، ولا شك أن سنوات نهاية القرن قد شهدت رجحان كفة الاتجاه الأخير .

ولم تكد تخلو معظم الحواضِر الثَّقافية في الوطن العربيّ من اهتِمام بالحركة المسرحية على تفاوت بينها في درجة الاهتمام ولحظات الذروة . وقد سجَّلت الحركة المسرحية في سوريا متابعة لدور « أبو خليل القباني » الذي يشكل ريادة هامة على مستوى المسرح العربي ، وشاعت من خلال ذلك ألوان من الفنون المسرحية تطورت وصولاً إلى ما يُسمّى بالْمَسْرح الصافي والذي تَجسَّد عند سعد الله ونّوس في مسرحيته « حفلة سمر من أجل ٥

حزيران » ومسرحية « رأس المملوك جابر » ومسرحية « سَهْرة مع أبي خليل القباني » ومسرحية « الملك هو الملك » المستَلْهَمة من « ألف ليلة وليلة » . وينتمي إلى هذا الاتجاه أيضًا مصطفى الملاح الذي كتب منذ الخمسينيات « القتل والدم » و « الدراويش يبحثون عن الحقيقة » ، ويُعَدّ ممدوح عدوان أبرز ممثلي المسرح الشعري في سوريا في مسرحياته « المخاض » و « محاكمة الرجل الذي لم يحارب » و « ليل العبيد » .

وقد تشكلت في لبنان في العقود الأخيرة من القرن فرق مسرحية مثل فرقة الرحبانية وروجيه عساف وغيرهما تواصل التَّقاليد المَسْرحيَّة التي تمتدُّ جذورها إلى مارون النقاش والخَيّاط والقرْداحي وإسكندر فرح وغيرهم ، مع تَغْيير في الطّابَع من اهتِمام بالنَّص الأدبي المؤلَّف أو المُترجَم إلى اهتمام بما يمكن أن يسمّى بالسُّخرية السَّوداء .

أما المَسْرح الفلسطينيّ فقد كانَتْ بداياته تَحْت سُلطان الانتِداب البريطانيّ مع نَصْري الجَوْزي ، وجميل بَحري . وقد تَشكَّل بعد الاحتلال مسرح فلسطيني شارك فيه اليهود والعرب . واستمرَّ عطاء المسرحيّين الفلسطينيّين من أمثال محمد حسن علاء الدين ومحمود بكر ، وانتَشرت المسرحية السياسية الوطنية ، وازدهر المسرح الشعري الفلسطيني مع سَميح القاسم ومعين بسيسو . ولا شَكّ أن الكويت تمثل نموذجًا للمَسْرح الخليجي المبكِّر ، منذ جُهود حمد الرجيب في الثلاثينيات ومحمد النشمي في الخمسينيات ، وقد بلغت مسرحياته نحو عشرين مسرحية . وكانت جهود زكي طليمات ذات أثر كبير في النهوض بالمسرح الكويتي خلال السنوات العَشْر التي قضاها في الكُويت في فترة الستينيات . وقد استمرت المسيرة مع صقر الرشود وسعد الفرج وعبد العزيز السريع وغيرهم .

وقد ساهمت حواضر عربيَّة أخرى خاصَّةً في الشَّمال الإفريقي في

السنوات الأخيرة من القرن ، في إفساح مجال للمسرح التجريبي والاتجاهات المستقبلية .

***

إذا كانت الأجْناس التي ولدت في الرُّبع الأول من القرن العشرين في الأدب العربي ، الرِّواية والمسرح والقصة القصيرة ، قد حَفَرت لنفسها مَسارَها في هذا العرض المُوجَز ، فامتدت خيوطها العامة حتى نهاية القرن – فإن جنس الشِّعر الذي سبق هذه الأجناس بقرون وشهد نهضته المرتبطة بالنهضة الأدبية والفكرية العامة في أوائل القرن ، قد واصل مواكبة هذه الأجناس والامتداد بموازاتها ، في الوقت الَّذي واصَل فيه التجلي في صور مختلفة تبعًا لامتداد التَّقاليد التُّراثية الخالِصة عند بعض الشعراء ، أو مزجها بالتَّأْثيرات الوافدة عند آخرين ، والوصول من ثم إلى أنْماط مُعْتدلة من التطور ، أو قَطْع شَوْط أطْول في مضمار التحديث ، أو التخفُّف من القُيود التُّراثية في مجال الموسيقى والإيقاع على نحو خاصّ ، وهو الشَّوط الذي بلغ بالقصيدة الشعرية حدًّا تداخلت فيه مع النَّثر الشِّعري .

ظل تَيّار الإحياء التُّراثي الذي انبَثق في أوائل القرن ممتدًّا في نتاج مجموعة من الشعراء في الأرجاء المختلفة ، سيطروا على فترات طويلة من القرن ، من أمثال محمد مهدي الجَواهري (١٩٠٣ – ١٩٩٨) وبشارة الخوري (١٨٨٥ – ١٩٦٨) ومعروف الرصافي (١٨٧٥ – ١٩٤٥) وميخائيل نعيمة (١٨٨٩ – ١٩٨٧) وأحمد محرم (١٨٧٧ – ١٩٤٥) ومحمد عبد المطلب (١٨٧١ – ١٩٣١) وشبلي الملاط (١٨٧٨ – ١٩٦١) وغيرهم من الأصْوات التي حافَظت على الملامح العامَّة لحركة الإحياء البَيانيّ ، مع اختِلافات في ألْوان التَّجديد في الموضوعات والموسيقى واللُّغة .

وإلى جانب ذلك ، وُجدت بعض المدارس الشِّعرية ، التي التفت حول

مجلة معيَّنة أو شكلت اتِّجاهًا تَجاوب مع بَعْض المؤثِّرات الثَّقافيَّة أو الاجتماعية ، وتَرك تَأْثيره على مَسيرة القَصيدة في القرن العِشْرين . ومن هذه المْدَارِس « مدرسة أبوللو » التي تشكَّلت في العام الذي رحل فيه شوقي وحافظ ١٩٣٢ ، وتَأثَّرت بمزيج من تعاليم مدرسة شوقي ومَدرسة الديوان ومدرسة خليل مطران ، الذي نُسبت الجماعة في البدء إليه ، ثم تألف أعضاؤها حول مجلة « أبوللو » من أمْثال أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢ - ١٩٥٥) وإبراهيم ناجي (١٨٩٨ - ١٩٥٣) وعلي محمود طه (١٩٠٢ - ١٩٤٩) ومحمد عبد المعطي الهمشري (١٩٠٨ - ١٩٣٨) وأبو القاسم الشابي (١٩٠٦ - ١٩٣٤) وصالح جودت (١٩١٢ - ١٩٧٨) ومحمود حسن إسماعيل (١٩٠١ - ١٩٧٧) . ولقد جَسَّدت هذه المْدْرسة الاتجاه الرّومانسي الذي استجاب لفترةِ ما بين الحَرْبين ، وعَكست التأثر بالثّقافة الغربيَّة في بناء قَصيدَة غنائية جديدة ، واستفادت من محاولات التطور الموسيقي للقصيدة في رحلتها الطَّويلة ، وإن كانت قد ظلت محافظة عليها ، في إطار « تقليدي متطور » .

وأعقبتها مَدْرسة شعر التفعيلة أو الشِّعر الحر في فَترات متزامِنة أو متقاربة في كل من مصر والعراق ، على يد نازك الملائكة وبَدْر شاكر السَّيّاب وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ، وإن كانت قد سبقتهم محاولات متفرقة على يد علي أحمد باكثير ولويس عوض لكن لم يكتب لها الذُّيوع واتِّخاذ شكل التيار . ولا شك أن حركة شعر التفعيلة أحدثت في البَدْء ثورة موسيقية وتعبيريَّة ، وأتاحت من خلال الخروج على نظام البيت والقافية للشاعر حُرّية أكبر في تَشْييد القَصيدَة الطَّويلة ذات المْوْجات المْتتالية ، والأصْوات المتعدِّدة والمُتداخلة ، فَضْلاً عن إسهامها في شيوع كتابة المَسْرحية الشّعرية ، وتَطوَّرت لُغة الشّعر في اللجوء إلى الصّورة والرَّمز

والمونولوج والديالوج واستخدام الأسطورة ، وجرى الحديث كثيرًا عن أنماط التعبير عند شُعراء عالميّين بارزين مثل إليوت وبريڤير . وفي هذا الإطار ظَهَرت مَجموعة من الأصْوات الشّعرية على امتداد النِّصف الثّاني من القرن ، حملت متعة الشّعر ورسالته إلى شرائح من الجُمْهور والقراء بدا أنها في تناقُص مستمرّ، وتناسب عكسي مع جُرْعات التَّطور ، وخاصّةً الاتِّجاه نحو الإغماض أو الخفوت الموسيقي . وعرفت هذه الفترة شُعراء يجمعون بين شَكل القصيدة التقليديّ والمتطوِّر من أمثال نزار قباني وفاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة ومحمود درويش ومحمد الفيتوري وعبد الله البردوني وسَعدي يوسف وسميح القاسم ، وممدوح عدوان ومُظفّر النوّاب وأدونيس ، وغيرهم مما لا نقصدُ حصرَهم في مثل هذا العَرض الموجز . لكن الجانب الآخر من هذا التطوُّر تمثَّل في الضعف العام للقَصيدة وانعِدام الملامح المميِّزة لكَثير من الشُّعراء ، وأصبح من الصَّعب بعد جيل الرّواد العُثور على شاعِر ذي مذاق متميِّز ، فكَثُر الشُّعراء أو المنتَسِبون إليهم وقل الشّعر الحقيقي .

ثم انفتح البابُ على مِصْراعيه بإلْغاء الإيقاع كاملاً في مَوْجة « قصيدة النثر » وتراكَمت كِتابات لا حَصْر لها تدَّعي الانتماء إلى الجِنْس الأدبي الجَديد الذي اكتسب بريقًا ، ولم تتشكَّل له قواعد تنظِّم الانتساب إليه سوى الإحساس الدّاخليّ ، فكثر الواردون ، ورأى فريقٌ من النُّقاد أن مناصرة الاتجاه الجديد ، ترادِف التَّجديدَ والحداثة والتَّنوير ، فلم يشاءوا أن ينسِبوا أنفسَهم إلى من يقفون ضد الحداثة .

ولم يلبث بَعْضُ كبار المبدعين الذين كانت تحتمي بهم « قصيدة النثر » أن أعلَنوا عدم رضاهم عن المسار المتطرِّف لها ، والذي أدى بها إلى لون من الإنتاج « المجاني » على امتداد نحو نصف قرن لم تؤسِّس خِلاله حركة فنية

بالمعنى المفهوم في الآداب العالَمية ، ولم ترسخ تقاليد تفرّق بين المبدع والمُدَّعي ولم تخلق تواصُلاً حقيقيًا يُساعد في تشكيل الطّاقة الوجدانيّة أو النفسيَّة أو العقليّة . وقد عاد كثير من الموهوبين الحقيقيّين الذين مارَسوها ، إلى إبْداع أنْماط « تواصلية » أخرى .

وقبل أن ينتهي القَرْن كانت التقنيات الجَديدة في وَسائل الاتصال وثورة المعلومات قد دَعت إلى مَيْدان « الأدب » بكثير من المستجدّات في عالم التّعبير والتصوير والرَّمز . ولا شك أن هذه الثورة بجوانبها المختلفة سوف تجعل من القرن الحادي والعشرين قرنًا أدبيًا شَديد الاختلاف ، قد يعبِّر فيه وجيب قَلْب الإنسانيَّة بصورة تؤدّي إلى انفجاره ، أو يخفت فيه هذا الوجيب بعد أن ينزع منه عنصر الانبهار ، أو يستنسخ نمطًا جديدًا من بني الإنسان يرى للآداب وظائف أخرى غير تلك التي رأتها البشريَّة في مسيرتها الطويلة ، حتّى وصلت إلى قرن الصِّراع والتّمرُّد والوجود والعدم - القرن العشرين .

الفصل السابع

الدادية وبدايات حركات اللامعقول في الأدب والفن بعد الحرب العالميَّة الأولى

كانت الحرب العالمية الأولى شهادة إفلاس للحضارة العقلانية ، ولادعائها القدرة على تنظيم الصِّراع بين الجماعات البشرية بما لا يؤدي بها إلى حافة الهاوية ، وكانت أجيال الشباب في أوربا وأمريكا أكثر إحساسًا بالمرارة ، فهم وقود هذه الحرب ، وهم بعد متطلعون إلى حياة يرون أن غيرهم هو الذي يرسم لهم مسارها ، وأن تراثًا لا يرضون عنه ولا يعترفون به يجنون نتائجه المريرة رغم أنوفهم ، ومن هُنا كان تمردهم ورَفْضهم للمفاهيم القديمة أولاً وحتى من قبل أن يجدوا بديلاً واضحًا لها ، والبحث من خلال الرفض عن مفاهيم لعلها تنجح في اكتشاف جوهر الإنسان وتنظيم علاقته بالكون وبما حوله ، وكانت موجة المذاهب الأدبية والفكرية الرافضة بدءًا من نهاية العقد الثاني من القرن العشرين ، والتي كان من أولها وأعمقها في هذه الفترة وما تلاها مذهب « الدادية » .

على أنه ينبغي في الحقيقة أن نتذكر ونحن نحاول التعرُّف على مذاهب التمرُّد تلك ، ألاّ نتعجل في تكوين تصور سريع عن هذا الاتجاه أو ذاك ، انطلاقًا من عنوانه أو بعض نصوصه أو بعض المقولات الشهيرة عنه ، وألاّ

تصدر حتى في تكوين تصورنا عنه عن معاييرنا الثانية في تقديم الحسن والقبيح، وهي معايير مستمدة عادة من التراث العقلي الذي لا ينبغي أن ننسى أن هذه الاتجاهات كانت ثورة ضده .

وربما كان من المستحسن هنا أن نتتبع الطريقة التي أشار بها لويس أراجون نفسه في معرض مخالف عندما كان يقول : « هناك طرق كثيرة للإحساس بالبحر ، منها وصفه أو رؤيته أو الاقتراب منه أو التنزه على شاطئه أو الانغماس فيه ، وأنا أحب الانغماس في البحر للإحساس به . »

في إحدى أمسيات شتاء ١٩١٦ ، وفي البلد الأوربي الوحيد الذي لم تنهمر عليه مدافع الحرب مباشرة : سويسرا ، الذي كان بالتالي ملجأ لكثير من المفكرين الأوربيين . . ولد مذهب « الدادية » في مقهى Terasse بمدينة « زيوريخ » . وكانت طريقة ميلاد المذهب واختيار عنوانه واحدة من الدّلائل المميِّزة له ؛ يجتمع في هذا المقهى مجموعة من الشباب الأوربيين الأدباء على رأسهم تريستان تزارا Tzara Tristan الذي جاوز العشرين بقليل ، وهو من أصل روماني ، ومارسيل جانكو Marcel Janco ألماني ، وهيجو بال ألماني ، وغيرهم من بلاد مختلفة ، ويقررون اختيار عنوان Hugo Ball لطريقتهم في فهم الأدب والفن والموسيقى وإنتاجها ، ويتفقون على أن يتناولوا قاموسًا لغويًا كان بالصُّدفة معجم لاروس ، وأن يفتحوه على أي صفحة ، ويختاروا الكلمة الأولى التي تقابلهم عنوانًا لمذهبهم ، وكانت الكلمة التي وجدوها هي DADA وهي كلمة ليس لها أي معنى ، فأطلقوها على مذهبهم ، وأصبح بعد ذلك يعرف باسم مذهب دادا أو الدادية بعد أن اكتسب اللاحقة المشهورة ism .

وسرعان ما انتشر اسم المذهب الجديد في كثير من عواصم أوربا وأمريكا حتى إن أحد مؤرخي الأدب الفرنسي يقول : « إنه لم يوجد على الإطلاق

حركة فكرية يصعب نسبتها إلى بلد معين مثل الدادية . فهي حركة بطبيعة الظروف المحيطة بها كانت عالمية .» [١] وكانت الظروف جميعها مهيأة لاستقبالها ، وفي ذلك سر انتشارها السريع . أما هذه الظروف فيتحدث عنها بعد وقت طويل « تزارا » فيقول في ١٩٥٠ : « لكي تفهم كيف ولدت الدادية ، ينبغي أن تتخيل من ناحيةٍ الحالةَ الفكرية لمجموعة من الشباب في ذلك السجن الذي كانت تمثله سويسرا أثناء الحرب العالمية الأولى ، ومن ناحية أخرى ، تتخيل المستوى الذي وصل إليه الفن والأدب في تلك الفترة . في فترة ١٩١٦ - ١٩١٧ كان يبدو لنا أن الحرب ستستمرّ دائمًا ، ولم تكن لها أي نهاية . . كانت رغبتنا في الحياة كبيرة . . وكان رفضنا وعدم تذوقنا لكل ألوان الحضارة التي تسمى بالحديثة ، حتى في جوهرها ذاته . . للمنطق وللُّغة ، وكان الرفض يأخذ شكل السخرية والازدراء . ولا ينبغي أن ننسى أن الجوهر الإنساني الحقيقي في الأدب كانت تغطيه طبقة عاطفية زائفة ، وأن الذوق أو اللاذوق البورجوازي كان يهيمن على كل مجالات الفن . » [٢]

هكذا ولدت الحركة ، وشاع اسمها ، وأصبحت كلمة Dada التي اختيرت مفرغة من المعنى عمدًا ، رمزًا للسخرية بالمعنى ذاته وبالدِّلالة الثابتة للأشياء ، وتركت كلمة « دادا » ليلبسها كل من المعاني أو من اللامعاني ما يراه ، وصارت الكلمة الخالية ، ذات زوايا لا نهائية من هذه الناحية . وفي معجم خاص ظهر حديثًا في باريس عن « الدادية » يتصدَّر غلاف المعجم قصيدة لشاعر دادي عن معنى الكلمة التي لا معنى لها « دادا » يقول :

دادا لا يتكلَّم وليست له أفكار ثابتة
دادا لا يلتقط الذُّباب
دادا موجود منذ البَدْء
والعذراء كانت داديَّة

دادا ضد غَلاء العيش
وضد المُسْتَقْبل
دادا مات
دادا يشكُّ في كل شيء
وهو كل شيء
لا تثق في دادا
دادا هو أكبر محتال في هذا العصر
دادا لا معنى له
دادا دولة داخِل الدَّولة
داخل يتقمص في دادا

إن القصيدة هنا تعلن الرَّفض الخالِص لمبدأ حصر المعنى في كلمة محدَّدة ، وهو حصر يصعب الاتفاق عليه عادة في عالم المنطق والدَّلالات الثابتة ، ويتولَّد عن انعدامه في الوقت الذي لا نعلن فيه نحن ذلك صراحة - دلائل خطيرة أهمها فقدان الاتصال الحقيقي بين الذَّوات المختلفة وعجز الأدب عن التَّعبير عن الحقيقة « الدافئة انطلاقًا من تقيده بالقوالب الثابتة » . ولا يقتصر الأمر عند الداديين على علاقة اللفظ بالمعنى ، بل يتجاوزه إلى علاقة الألفاظ بعضها ببعض ، في داخل الجملة أو الجمل المتلاحقة . ولنقرأ معًا هذه القصيدة الطريفة لتزارا نفسه ، بعنوان :

« كيف تكتب قصيدة دادية » :
تناول جَريدة
وتناول مقصًا
واختر من هذه الجَريدة مَقالا
أي مقال

انزع بمقصك المقال من الجريدة
وقطعه بعد ذلك بعناية
إلى أجزاء صغيرة
كل جزء منها كلمة
وضعها جميعا : في حقيبة
وهُزَّ الحقيبة بهُدوء
ثم أخرج بعد ذلك الكلمات المقطعة
على النِّظام الذي تجده في الحقيبة بعد هزها
واكتبها بنَفْس النِّظام
سوف تتجمع القصيدة
وهكذا يقال :
كاتب ذو أصالة غير متناهية
وحَساسية جميلة
وهو أيضًا غير مفهوم لدى العامَّة والسّوقة (٣) .

إن خلط قصاصات الكلمات في حقيبة أو قبعة والاختيار العشوائي الذي يترتَّب عليه وجود كلمات متجاورة تصلح في النهاية قصيدة ، هذا الخلط يريد في النهاية أن يقول : سواء رتبت الكلمات ونمقتها ، أو تركتها تسيل كيفما اتَّفق ، فالنتيجة واحِدة ، وما دامت اللغة المنسقة المنمقة قد فشلت في التعبير الحقيقي عن جوهر الإنسان ، وقادت الإنسانيَّة إلى ما قادتها إليه ، فلم لا نجرب الطَّرف الآخر من المحاولة ؟

ولم يقتصر الجانب السَّلبي للدادية على هذه العناصر اللغوية ، بل تعداه إلى المواضعات الفنية ، فكانوا يرون إلغاء الحواجز بين الأجناس الأدبية جميعًا ، بل وإلغاء الحدود بين تلك الأجناس من ناحية وبين الفنون من ناحية ثانية ،

وكانت تلتقي في أمسياتهم التي يعقدونها في نادي ڤولتير في زيوريخ أصوات الشعر العفوي بالموسيقى الزنجية ، بالصخب ، بقصاصات الرسم ، وفي مجال الفن كانوا يدعون إلى تحطيم الطرق التقليدية والخامات التقليدية – فليس من الضروري أن يستمر الحجر والخشب والقماش والنُّحاس خامات أولية للفن ، بل من المُمْكن أن تدخل أيضًا في هذا المجال الأسلاك وأعواد الثِّقاب ، وقصاصات الوَرق ، والشعارات ، وينبغي ألا يستبعد شيء ما ولا مكان ما عن أن يكون مادة أو موضوعًا للفن .

كانت هناك إذن نزعة سلبيَّة لدى الداديين ، وكان من الشِّعارات التي رفعوها في هذا المجال عبارة ديكارت : « لا أريد حتى أن أعرف أنه كان يوجد قبلي أناس » ، ولم تكن تلك النَّزعة على أي حال جَديدة كل الجدة ، فقد عرفت في القرن العشرين لَدى المستقبليين والتكعيبيين ، لكن الدادين جسدوها بطريقة جمعت حولهم كل الرافضين لنمط الفكر التقليدي وما أدى إليه من كوارث الحرب ، وكما كان يقول هيجو بال أحد زعمائهم : « يجب أن يعرف الناس أنَّه – بعيدًا عن الحرب والنَّزعات الإقليمية – فإن هناك رجالاً مستقبليين يعيشون من أجل أفكار مختلفة . » ولم تلبث الحركة أن تجاوزت حدود القارة الأوربية إلى أمريكا – فتأسست جماعة الدادية في نيويورك سنة ١٩١٨ برئاسة فرانسيس پيكابيا Francis Picabia وأصدرت مجلتها في نفس العام .

لكن التساؤل الذي يفرض نفسه هنا ، هل كان انتشار الدّادية السريع معبرًا إلى تلك الأفكار السلبية ؟ وهل هذه الأفكار تعني ما تقول ؟ هل ترفض الدّادية اللُّغة ، وهي وسيلة الاتصال الإنساني الوحيدة ؟ هل ساق الداديون أنفسهم أفكارهم إلى الآخرين إلا من خلال اللُّغة ذاتها ، أم أنهم في الواقع يرفضون نمطًا معينًا من اللُّغة ؟ هل يرفض الدّاديون الأجناس الأدبية والفن

ويدعون إلى هدمها ، أم أنهم يعبرون عن روح جديدة في النظرة إلى هذه الأجناس وإلى الفن ؟ هل خلق الداديون هذا الاتجاه أم أنهم نجحوا في الإحساس بواقع كان قد بدأ بدليل أن زعماءهم كانوا منتجين قبل أن يطلق على الحركة ذلك الاسم ؟

لعل هذه التساؤلات تخفف من حدة الإحساس بالجانب السلبي للحركة ، وتهيئ لاستقبال أول ميثاق رسمي للحركة Dada manifesto (1918) والذي كتبه تريستان تزارا ليوضح فيه فلسفة الحركة وتصوراتها ، وسوف نحاول أن نعرض هنا لخطوطه العريضة .

وأول ما يلقانا في السُّطور الأولى قول تزارا : « إنني ضد التَّنظيم ، وأكثر ألوان التنظيم قَبولا لَديَّ هو ذلك اللَّون الذي لا يمكن حصره ولا تلخيصه في نقاط » وقد سقت تلك المقولة أولاً لندرك أن الآراء التي سوف تشير إليها ليس فيها بالضرورة تسلسُل منطقي : « هكذا ولد دادا عن حاجة إلى الاستقلال ، وعدم ثقة في المجتمع ، والذين ينضمون إلينا ، يحتفظون بحريتهم - فنحن لا نعترف بأي نظرية .

« إن لدينا عددا كافيًا من الأكاديميين من أنصار المستقبلية والتكعيبية وهم أشبه ما يكونون بمعمل لتغليف الأفكار ، هل ننتج الفن لكي نجني من ورائه الأموال ، أو لكي نغازل رقة الشعور البرجوازي المرهف ؟ إننا هنا نلقي بالمداد في الأرض الخصبة ، ولنا الحق في أن نحتج لأننا عانينا الارتعاش واليقظة . إن الرسم الجديد يخلق عالمًا عناصره هي وسائله وإنتاجًا بسيطًا ومحددًا . إن اللوحة في الواقع هي فن التقاء خطين متوازيين (على القماش) أمام أعيننا في إطار حقيقة تنقل إلى العالم إمكانيات وظروفًا مخالفة . إن الذي يعجبني في الفن القديم كونه جديدًا ، فلا شيء يربطنا بالماضي إلا التناقض . إن الكتاب الذين يعطون دروسًا في الأخلاق وتحسين المستوى النفسي ، ليس لديهم ،

فيما عدا الرغبة في الانتصار – إلا معرفة مضحكة بالحياة ذاتها ، وهم مع ذلك يحاولون أن يصنعوا الحياة ويفننوها ،ويصبوها في قنوات ، وقراؤهم يسخرون منهم ويقولون : ما جدوى ما يكتبون ؟ تعالوا نهدم أدراج المخ وطبقات النظام الاجتماعي والمفهوم الأخلاقي ، ونعيد تنظيم لعبة الحياة على أساس واقعي و وفقًا للقوى الفردية المتاحة . إن الفلسفة في جوهرها هي سؤال من أي زاوية نبدأ النَّظر للحياة ، من الميتافيزيقا أو من العقل أو من الظواهر الأخرى – وكل تلك أسئلة زائفة – فأنا أعتقد أن النتيجة لكل هذه الأسئلة لا تزيد إيجابية عن مشكلة الاختيار بين الحلوى أو الفاكهة بعد العشاء . فبعض هذه الزوايا تعتمد النظرة السَّريعة وغيرها تنظر الى الأشياء بطريقة تسمح لها أن تفرض بطريقة غير مباشرة آراءها الأخرى ، ويحتدم النقاش بين الفلاسفة بطريقة جوفاء لا يمكن أن تصور إلا على الطريقة الآتية :

مثالية ، مثالية ، مثالية
معرفة ، معرفة ، معرفة
بُمْ بُمْ ، بُمْ بُمْ ، بُمْ بُمْ

« إن هذا التصدير تجسيد دقيق لكثير من الآراء والأفكار التي تخاصم حولها كثير من الرجال الأذكياء وكتبوا فيها كثيرًا من الكتب ، لكي ينتهوا إلى أن كل فريق يستطيع أن يحتفظ بأفكاره وأن يرقص على إيقاعه الخاص « بم بم ، بم بم ، بم بم » وكل واحد منهم يرى أنه على حق في النهاية ، وأن إيقاعه هو السَّليم . وإذا كانوا جميعًا عقلاء وعلى حق ، فلنجرب نحن مرة ألا نكون عقلاء على طريقتهم . يعتقد البعض أنه يستطيع أن يوضح بطريقة عقلية ومن خلال التفكير جوهر الإبداع ، لكن تلك القضية نسبية جدًّا ، فالتفكير كلمة جميلة عند الفلاسفة لكنها قد لا تكون كذلك ، فليس هناك حقيقة أخيرة ، والحوار الجدلي آلة مسلية تقودنا بطريقة ساذجة إلى آراء كان يمكن أن نصل إليها دونه . هل هناك من يعتقد أنه من خلال تلافيق المنطق المحكمة يمكن أن

نصل إلى وَصْف الحقيقة وإقرار مبادئها ؟ المنطق ليس إلا مرضًا جوهريًا خطيرًا . . والفلاسفة يحبون أن يضيفوا إليه « القدرة على الملاحظة » وتلك الخاصية هي أكبر دليل على عجز روح الفلسفة ، ذلك أننا نلاحظ ؛ أي أننا ننظر ونختار من وجهة نظر واحدة أو من عدة وجوه في الوقت الذي توجد فيه ملايين الوجوه للحقيقة ، أمّا التجربة فهي ليست أيضًا إلا المصادفة مضافًا إليها المشاكل الفردية . منذ أن أصبح العلم قوالِب وقواعِد ، فقد فعاليته وأصبح في أحسن أحواله فرديًا . إننا نبحث عن الموضوعية الخصبة وعن التوازن ، والعلم يجد أن كل شيء على ما يرام ، هذا العلم يجد أننا قدام الطبيعة وكل شيء على ما يرام ، فلتمارسوا الحب ولتحطموا رؤوسكم . »

هذه هي الخطوط العريضة لميثاق الدادية الأول Dada manifesto (1918) وهي خطوط كما قال تزارا نفسه ، تفتقد إلى التناسُق والنِّظام لأنها ضد التناسُق والنِّظام ، لكنها في الواقع تحمل قدرًا من الإيجابية ، على الأقل من الإيجابية الدادية ، تعدل من كفة الميزان أمام النزعة السلبية التي كانت قد بدأت بها الدادية حملتها العنيفة على « اللُّغة » ، وذلك التوازن هو الذي جعل الحركة تكسب أرضًا جديدة ومفكرين جددًا ، وجعلت الدارسين يضعونها بين الفلسفات الكبرى في هذا العَصر التي سعت لتكوين تصوُّر إنساني جديد – بل إن واحدة من الدِّراسات الفرنسية التي ظهرت في باريس ١٩٧٧ عن تزارا تحمل عنوان : تريستان تزارا مكتشف الإنسان الجديد *Tristan Tzara* . *Inventeur de l' Homme Nouveau*

هذا الميثاق أكسب الدّادية اتساعًا وعمقًا ، وأحس زعماؤها أن الوقت قد حان لكي ينتقلوا إلى عاصمة أوربا الثقافية ، إلى باريس ، حيث كان الجو مهيًّأ لاستقبالهم ، بكتابات أبوللينير من ناحية ونشاط أندريه بريتون ولويس أراجون من ناحية . وهكذا كان الالتقاء بين تزارا وبينهم لكي يبدءوا فصلا جديدًا في تاريخ الدّادية والمذاهب الأدبية خاصة وفي تاريخ التّفكير الإنساني الحديث عامة .

الفصل الثامن

مخاطر الغموض في المصطلح النقدي

هنالك طُموح عام واكَب الدِّراسات الإنسانيَّة منذ القرن التّاسع عشر ، وتمثل في حلم هذه الدِّراسات في أن تلحق في منهجيتها ونَتائجها بالعلوم التَّطبيقيَّة ، وفي أن ينطبق عليها لَفظ « العلم » بمفهومه المنهجيّ الدَّقيق ، ولم تكن محاولات سانت بيف للكتابة عن « الفصائل والأنواع » الأدبية والنفسية إلا صدى وإعجابًا بمحاولات واردة في نظريَّة « الفصائل والأنْواع » في مجال العلوم التطبيقية .

وقد خطت الدِّراسات الإنسانيَّة في سبيل تحقيق هذا الهدف خُطوات ملحوظة في بدايات القرن العِشرين ، وكان علم اللُّغة إلى جانب علم النَّفس من أسبق الدِّراسات في هذا المجال ، وكانت محاولات دي سوسير وتلاميذه موضع تَقْدير زُملائِهم في فُروع الدِّراسات الإنسانيَّة الأخرى ، وموضع غيرتهم أحيانًا . ولا شك أن النَّقد الأدبي باقترابه الواضح من مجال الدِّراسات اللُّغوية وباصطِناعه للوسائل الإحصائية والرِّياضيَّة في طَرح فُروضه والوُصول إلى نتائجه ، وفي استعانته بنتائج الدِّراسات الإنسانيَّة « الدّقيقة » في مختلف فُروع المعرفة الإنسانيَّة ، لا شك أنه بهذا كله تتقارب خُطواته في سبيل تَحْقيق الحلم « العلميّ » لهذا الفرع الهام من فروع الدِّراسات الإنسانية .

لكن علينا أن نلاحظ في المقابل أيضًا ، أن الصِّياغة العربيَّة لِمُعطيات النَّظرية النقدية الحَديثة وتَطْبيقاتها – وهي نَظريّة ذات رَوافد أجنبيَّة في معظم الأحايين – هذه الصِّياغة ، بسبب اضطِراب الْمُصْطلح فيها – تكاد تهدِّد هذا الحلم من جذوره ، وتبتعد بالنقد الأدبي كثيرًا عن مجال الطَّرح العلمي القابل للاستْيعاب ، والقائم على الحِوار والبُرهان ، بل وتكاد أن تبتعد به عن مجال « الْمَقْروء » الْمُتداول ، أو تحصره في طائِفة ذات لُغة خاصَّة .

ذلك أن وضوح الْمُصْطلَح شَرط أساسيّ لدخُول مادة ما في إطار العلم ، فالمصطلحات بمعناها العام الذي يشمل الألفاظ والتقنية العلمية تُعْتَبر اليَوْم أساس كل تكوين ؛ إذ لا تخصص بدون مُصطلحات مَضْبوطة ثابِتَة . والْمُصْطلحات ، إذا تعمَّقنا التفكير فيها وتأملنا ما يجب عمله لنستطيع حقّا أن نُدركَ رَكْب الحضارة الْمُنطَلق بسُرعة فائِقة ، أصبَحت تحتلُّ الدَّرجة الثّانية من الأهمية بعد وسائل الطبع [1] .

إن « فك » المصطلح إذًا يجيء مباشَرة تاليًا لفك الخط ، لكي يتدرج القارئ التدرُّج الطَّبيعي الذي يقتَضي أن يقرأ الإنسان لكي يعلم . وفي غِياب وضوح المصطلح يجد نفسَه في أفضل الأحْوال مضطرًّا لأن يعكس التدرُّج الطَّبيعيّ ؛ أي أن يَعْلم لكي يقرأ ، وبذلك ينحصر تداول المادَّة الْمَطْروحة والإفادة منها أو ادِّعاء ذلك بين جماعة محدودة عالمة سلفًا بما يقوله أفرادها أو متواطِئة على إظهار ذلك ، وعندما يَصلُ فرع من فروع المعرفة الإنسانيَّة إلى هذه الحالة ، فإنَّه يكون مهددًا بالانسِحاب من دائِرة العلم بل ومن دائِرة المتداوَل الْمَقْروء إذا لم يَتدارك أمره ويناقش قَضاياه مناقشة جذريَّة صَريحَة .

فما الذي أوصل شَريحة كُبرى من لُغة النقد الأدبيّ في العربيَّة المعاصِرة إلى ما هي عليه اليوم ؟ وما الذي جعل عيوننا تقع في معظم الدِّراسات والْمَقالات النقدية الحديثة ، على جمل وتراكيب ومقولات لا نكاد نخرج

منها بطائل ، مع أن أصحابها دفعوا بها إلينا في ثِقة بل وأحيانًا في زَهْو ؟ من أمثال هذه الكلمات التي اعتبرها الدُكتور محمد عناني بحق نموذجًا لهذا اللَّوْن من الكتابة (٢) :

« إن الانهيار التَّركيبي في إطار التَّجنّي التَّداولي على السُّطوعية للواقعيَّة لم يعد يبشِّر بإمكانيات الفَعالية المتنامية مهما تَكن (هكذا) تأصُّلاتها الحقيقيَّة أو الزّائفة فحسب بل بالتَّجنّي على الأدبية الحداثية أيضًا . »

أ ليست هذه الظاهرة ومشتقاتها هي التي دفعت واحدًا مثل الدكتور صلاح فضل إلى الإشارة إلى أن : « المصطلحات تمثل العائق الأساسيّ في التّلقّي للنقد الحداثي . » (٣)

وإذا كانت المصطلحات في النموذج الذي نَراه هنا والنَّماذج الْمُماثِلة قد كتبت بحروف عربية ، وبنيَّة حمْل فكْر معيَّن فما المعوق أو المعوقات التي تحول بينها وبين أداء وظيفتها ؟ وحملها للمعنى النقدي المراد ؟

إن قضية « معنى » الكلمة في لغة كالعربيَّة قضية دَقيقة تدخُل فيها « الظِّلال » « والتَّرسبات التّاريخيَّة التي حملتها الكَلِمة عبر رِحْلة تعد أطْول الرِّحلات في تاريخ اللُّغات الحية ، إضافة إلى بعض الترسُّبات المكانيَّة الناتجة من استِخْدام الكلمة ذاتها في رقعة واسعة متنوِّعة تمتدُّ من المحيط إلى الخليج ، واتِّصالها في كل بُقْعة بمؤثِّرات ثقافية محليَّة قد تختلف عن الأُخْرى ، مما يتركُ دون شَك ظِلالا خاصَّة على استِخْدام كلِمة ما في المشرق أو المغرب أو الخَليج أو الشّام أو العِراق ، وهي ظِلال من السَّهل التنبُّه لها لصاحب الثَّقافة اللُّغوية العربيَّة الرَّفيعة ، وهي في الوقت ذاته عُرْضة « لأن يقعَ في شِباكها من تختل لديه كفَّتا التَّوازن بين ثقافته اللُّغوية العربيَّة ، وثقافته اللغوية الأجنبيَّة ، ذلك الاختلال الذي قد يجعل مَفْهوم الثقافة اللغوية العربية عنده يختلط قليلاً أو كثيرًا بالْمَفْهوم العامي أو الْمَحلّي ، وقد يُضاف إلى ذلك الْمَعايير الصَّرفية والنَّحوية

الدَّقيقة في العربية ، والتي تتدخَّل في صِياغة جانب هامّ من الْمَعْنى ، ويؤدّي عدم التنبُّه لها إلى الوُقوع في اللَّبس والغُموض .

إن بعض هذه العوامل هو الذي يدفع إلينا بمصطلحات نابعة من اقتراحات فَرْدية في معظم الأحيان ، وتؤدي روح عدم النقد والتَّمحيص السّائدة بيننا إلى تركها تترسب وتشيع دون الاتفاق على معنى محدد لها أحيانًا ، أو الاتفاق على معنى ما ، رغم عدم دقة المصطلح أو عدم كونه الأكثر ملاءمة بين مصطلحات أخرى كان يمكن الاختيار منها ، ويؤديّ سكوتنا إلى أن يَشيع المصطلح بالتقادُم ، وأن يكتسب صَلابة ليست نابِعة من قِيَمه الإيجابية بقدر ما هي نابِعة من سكوتنا السلبي وعدم تَمْحيصه .

ولنأخذ على ذلك مثلا الْمُصْطلح الذي شاع في تَرجمة كلمة écart الفرنسية ، أو كلمة deviation الإنجليزية ، وهما مُصطلحان يُسْتَخْدمان في علم الإحْصاء ، ويقصد بهما الخُروج عن المعدَّل أو الانحراف عنه ، وتُقاس من خلال ذَلِك « الخروج » أو « الانحراف » الظّاهرة ومَدى كونها عادية أو غير عادية . وفي بعض الظواهر النقدية واللغوية مثل معرفة الفُروق بين لغة الشِّعر ولُغة النَّثر أو بين وسائل التّعبير الحَقيقيّ والتَّعبير الْمَجازي – تم استخدام هذا المصطلح والتفكير في ترجمة له ، ومع أن الظّاهرة نفسَها مَوْجودة عند البلاغيّين القُدماء ، فإن الذين صكّوا المصطلح الحَديث أو أشاعوه لم يعبئوا بالْمُصطلحات القَديمة أو لم يلتفتوا إليها ، في الوقت الذي سار فيه المصطلح القديم في نفس مَسار تَفْكير البلاغي الحديث ، وهو تَحْويل الظّاهِرة من حالتها المعنوية الْمُجرَّدة إلى حالة مكانيَّة مجسَّدة ، فقد تصوَّر الطريقة العادية للتَّعبير في النَّثر طريقًا مباشرًا يجتاز الْمَعْنى ، وتصوَّر الطَّريقة الفنيَّة أو الشعرية « اجتيازًا » بطريقة غير مُباشرة ، وأطْلَق على ذلك الاجتياز اسم « المجاز » أي الطريق غير العاديّ الذي يجتازه الْمَعْنى . وفي

إطار هذا التصور صدر أول كتاب في البلاغة العربية وهو كتاب « المجاز » الذي كتبه أوائل القرن الثّالث الهجري أبو عبيدة معمر بن الْمُثنى ، ولم يكن يريد معنى « الْمَجاز » كما عرف عند البلاغيّين فيما بعد باعتباره الْمُقابل لِمَعْنى « الحقيقة » ، وإنما أراد به ما يُقابِل مصطلح écart أو deviation .

ولكن الْمُصمِّم الحديث للمصطلح اختار صيغًا أخرى ؛ بعض النُّقاد اختار « الانحراف » باعتباره تَرْجمة للمُصطلح في عِلم الإحصاء ؛ فالشِّعر عندهم « انحراف » بالقياس إلى النثر ، والتَّعبير المصور « انْحراف » بالقياس إلى التعبير المجرد ، والأدب في نهاية المطاف « انحراف » عن اللُّغة العملية النفعيَّة في الحياة اليومية . ولا شكَّ أن هذه الاختيار يسقط تمامًا قضية « ظلال » الكلمة وهي جزء منها في لُغة كالعربيَّة ، فالانحراف وصف خلقي لا يُساغ استعمالُه في الفَن القولي الجميل ، ولا يكفي أن تكون الكلمة صَحيحة أو دَقيقة من النّاحية المعجميَّة حتى تستخدم في المصطلحات ، وهذا هو الذي يمنعنا بالتَّأكيد من تَسْمية النّافورة بالخرّارة مع أن القدماء كانوا يُسمّونها كذلك لأنها آتية من خَرير الماء ، يقول صاحِب لسان العرب : الخَرير : صوت الماء والريح والخرارة عين الماء الجارية ، سمِّيت خرارة لخرير مائها (جـ ٢ : ٢٣٥) . وهناك واقعة أدبية طريفة تتصل باستخدام هذه الكلمة ، وقد حدثت عندما قدَّم الأستاذ أحمد أمين كتابه « فجر الإسلام » إلى أحد أصدقائه من المستشرقين الذي قرأ الكتاب فأعجب به ورأى أنه « عين ماء جارية » في صحراء المعرفة القاحلة ، فكتب للأستاذ أحمد أمين « شكرًا لك ، لقد قدمت للثّقافة العربية الإسلامية خرّارة كبيرة ! » لكننا أمسكنا عن التسمية لارتباط المصطلح بظلال غير حسنة ، والذين يؤيدون مصطلح « الانْحراف » في الأدب قد يتوقَّفون قليلاً إذا امتد الْمُصطلح نحوهم باعتِبارهم منتجين للأدب فأصبح يطلق عليهم أنهم من زعماء « الانحِراف » أو أنهم « مُنْحرِفون » باعتِبار أن طرائِقهم في التفكير والتعبير تختلِف عن طَرائق الأناس العاديين من

غير المشتغلين بالأدب ! يقول الدكتور صلاح فضل في بَلاغَة الخطاب وعلم النص : « وأبرز هذه المصطلحات في تقديرنا هو مصطلح « الانحراف » الذي تعدَّدت صيغُه في اللُّغة العربية ؛ فمرة يبحث له الرِّفاق عن مُعادل بلاغي قَديم هو « العدول » فيقلمون أظافره ويثلمون حده ، ومرة أخرى يلجأ الباحثون إلى كلمة ذات إيحاء مكاني واضح هو « الانزياح » تفاديًا للإيحاء الأخلاقي المقصود والمستثمر في كلمة انحراف . »(٤)

« وإذا كانَ مُصْطلح « الانزياح » الذي يستخدم للتَّعبير عن نفس الْمَعنى ، قد حاول تفادي الإيحاء الأخْلاقي ،فقد وقع فيما هو أسوأ منه ، لأنه اختار كلمة تقع في إيحاء « القبح » وهي تتحدَّث عن علم « الجمال » ، ولا أدْري عن أي ذهن أدبي تفتقت هذه الكلمة الغريبة ، ففعل الكلمة سواء في صيغته العاديَّة أو صيغته المطاوعة لا يأتي أبدًا في اللّغة إلا مع المفهوم السلبي والأمراض والأحْزان والقاذورات ، وأول ما يطالعك به أي قاموس صَغير مُعاصر عند البحث عن كلمة أزاح أن يقول لك : « أزاحه : أزاله ، يقال : أزاح الله علته فزاحت ، وانزاح زال . »(٥) وانطلاقًا من هذا الرَّصيد اللُّغوي ترددت العبارة المشهورة « انزاح الهَمّ عن القلب » أو « انزاح البلاء » أو « انزاحت الكارثة ، ونحن لا نقول أبدًا : « انزاح السرور » أو « انزاحت لحظة الصفاء » أو « انزاح الجمال » ، فكيف نقول « انزاح الشعر » و « انزاح الإبداع » و « انزاحت الصورة الجميلة » .

ولا يختلف الأمر في القَواميس القديمة وهي تتحدَّث عن مدة الزيح والانزياح ، فَصاحب التَّهذيب يقول : « الزيح ذهاب الشيء تقول : قد أزحت علته فزاحت ، وهي تزيح ، قال الأعشى :

وأرْمَلَـةٍ تَسْعى بِشُعْثٍ كَأَنَّهـا ... وإيّاهُم رُبْـدٌ أحْثَت رئالهـا
هنأنا فلم تمنن علينا ، فأصْبَحَتْ ... رخيـة بال ، قد أزحنا هُزالها

أما صاحِب لسان العرب فيُضيف بعد أن ينقل عبارة صاحب التّهذيب زاح وزاخ بمعنى واحد ، إذا تنحى ، ومنه قول الشّاعِر :

لو يقومُ الفـيل أو فيـــالـه زاحَ عن مِثْلِ مَقامي وزحل

قال : ومنه زاحت علته ، وأزحْتها أنا ، وانزاح : ذهب وتباعد .

إننا لا ينبغي أن نَتناسى ونحن في مجال أدبي إبداعي أهمية اللّمسة الجماليّة التي تكمل الدّقة ولا تتنافى معها ، وفي هذا الإطار فإن كلا من مصطلح « الانحراف » و « الانْزِياح » لا يصلح للتعبير عن هذا التّحويل الجماليّ في مَسرى اللُّغة عندما تتحوّل من لُغة نثريَّة عادية إلى لُغة شعريَّة ، ويبقى مصطلح « العدول » الذي أورده القدماء ، أكثر دقة وجمالا ، ويبقى كذلك مصطلح « المجاوزة » أكثر قربًا من روح المصطلح العَربي القَديم وأكثر مُلاءمة لمناخ الشّعر .

وإذا تذوّقنا وقع الكَلمات على ألسنتنا وآذاننا – بعيدًا عن سَطْوة المصطلح السّائد الذي فرض نفسه بالتّكرار وعدم المناقشة – فسوف نَجد أن التّعبير عن الصّورة الأدبية أو التّعبير الشّعري بأنّه « عدول » أو « مجاوزة » بالقياس إلى التّعبير العمليّ ، أقْرب إلى الدّقة من ناحية وإلى مُراعاة الظِّلال الجماليَّة في لغة النّقد الأدبيّ من ناحية ثانية ، بالإضافة إلى كون ذلك عامِل تواصُل بين شطرين من ثقافة واحِدة لا يفيد التقاطُع بينهما إلا من حرم من مَوْهِبة الْمَعرِفة والإبْداع فقرر أن يشد إليه الآخرين بدلاً من أن يلحق هو بهم .

إن الغموض يتسرب أحيانًا إلى الْمُصْطلح من التَّرجَمة الحرفيَّة للمُصْطلح الأجنبي دون بَحْث عن العبارة الموازية التي يمكن أن تعكسَ الْمَعنى في اللغة العربيَّة . ومن الْمُصْطَلَحات التي شاعت في مجال العمل الروائي من هذه الطائفة ، مُصْطلح يستخدم في ألوان الرُّؤية التي يملكها الرّوائي بالقِياس إلى

شَخْصياته ، وهل يتركُ الشَّخصيات تتنامى بحُرِّية أم يمسك بخيوط حركتها بيديه . وفي هذا الإطار يشيع عند النّقاد الفرنسيّين مصطلح vision d'arrière ويترجم بمصطلح « الرؤية من الخلف » ، وهي تَرْجمة حرفيَّة لا تقدِّم في العربية إلا معنى غامضًا ، بل قد تقدم من حيث الظلال تَرْجَمة مُسيئَة ، وأعتقد أن روح المصطلح تتحدَّث عن « رُؤية الهَيْمَنة » وليس الرُّؤية من الخلف .

إن الغُموض النّاتج عن التَّرجَمة الحرفية للخَلْف والأمام والأعْلى والأسفل يذكرني بتلك الطُّرفة الحادِثة عن تَرْجَمة غير دقيقة تضمنتها لافتة محل لتصفيف شعر النساء في إحدى المدن العربية في شمال إفريقيا ، وقد أراد صاحب المحل أن يعرِّب اللافتة التي كتبت أساسًا بالفرنْسية : L'Haute Coifure de Femm فكَتَب عليها : « الحلاقة العليا للنساء » ، وهو لا شك يريد أن يقول : « الحلاقة الراقية للنساء » وإذا كان صاحِب المحل يشكر على حسن نيته ولا يُلام لأنه رجل مشغول بصناعة غير صِناعة الكلمات ، فإن الذين يصكّون المصطلحات الأدبية ويقعون في لبس مماثل عليهم يقع عبءُ اللَّوْم والمؤاخذة .

إن الصِّياغة الصَّرفية تلعب دورها أيضًا في غموض المصطلح أو وضوحه ، فالأوْزان العربية تلعب دورًا هامًا في تَحْديد المعنى ، فالكلمات التي تأتي على وزن فِعْلال مثل ضرغام وتِمْساح غير الكلمات التي ترد على وزن فُعْلل مثل هُدْهُد أو فُعْلول مثل عصفور ، وذلك جانِب من طبيعة اللغة ينبغي المحافظة عليه . ومن مظاهر عدم الدقة التي ترتبت على عدم مراعاة هذا المبدأ ، خارج مَجال المُصْطلح النقدي ، اختيار كلمة « خصخصة » أو « خوصصة » ترجمة للمصطلح الإنجليزي Privatization ، الذي يعني تحويل القِطاع العامّ إلى قطاع خاصّ ، ومَظْهر عدم الدِّقة يَأْتي من عدم التَّنبيه إلى خَصائِص صيغة فَعْللة الصرفية في العربية ، وهي « تدل دائمًا على الحركة العنيفة في كلمات

مثل دَمْدمة ، حَمْحمة ، زَلْزلة ، زَعْزَعة ، قَلْقَلة ، ولو كان المترجم على علم بأُصول الاشتقاق في اللغة العربية لفطن إلى أن الحرف المضعَّف أو المشدَّد ، في كلمة « خصّ » هو الصاد وليس الخاء التي تتكرر في الخَصْخصة (٦) .

وكَثيرًا ما تجنح ترجمة المصطلح إلى ترك الكَلمة في صيغتِها القديمة المألوفة واللُّجوء إلى صيغة أخرى قد يكون معناها مغايرًا لما يود المتكلم أن يقوله ، ومن هذا القَبيل يأتي شيوع كلمة « إشكالية » بدلا من « مشكلة » خلطًا بين مصطلحين أجنبيين هما probème و problématique التي تحمل غالبًا معنى الشيء الْمُريب أو الْمُتناقِض ، وقد أسْرَف النُّقاد في استِخْدام هذا المصطلح في الدلالة على المشكلة التي تَعْني طرح قضية ما طرحًا محايدًا من خلال البَحْث عن حلول لها ، وترتب على هذا أن أصبحت كل ظاهرة يراد طرحها على بِساط البَحْث أو حَتّى مجرد الحَديث عنها ، « إشكالية » ، وأصبحنا نتحدَّث عن إشكالية المعنى وإشكالية الأجناس الأدبيَّة وإشكاليَّة المصطلح ، مع أنه كان في الإمكان التحدُّث عن « مشكلة » أو حتى عن مجرَّد ظاهِرة حتّى لا تتداخَل الفُروق الدَّقيقة بين الكلمات والمصطلحات .

ومن هذا القبيل يأتي شُيوع ظاهرة « فعللة » الأشياء التي أشار لها الدكتور عبد القادر القط (٧) مثل «الأسلبة» و« النمذجة» و« السمقطة »و « السميأة » ، أو شُيوع النِّسبة إلى المصادر الصناعية أو إلى جمع الْمُؤنَّث السالم مثل النقد الْمَوضوعاتي أو الظّاهراتي مع ما في هذه الظّاهرة ، حتى مع افتِراض حسن النية ومحاولة التعبير الدَّقيق عن الْمَعْنى ، من خروج على لَوْن من الموسيقى الكامِنة في الصيغة العربيَّة لا شكّ أن فرعًا كالنَّقد الأدبي في حاجة إلى اكتسابها دون تفريط في الدقة التي يسعى إليها .

إن جانبًا هامًا من الأسْباب التي أدت إلى ظُهور هذا الضّعف في صِياغة الْمُصطلح النَّقدي ، والعِبارة النَّقديَّة ، والمقال النقدي ، يعودُ إلى عَدم

الاهتمام بالتكوين اللُّغوي للناقد وأحيانًا للمبدع ، وإلى عدم إحساس من تنقصهم بعض قُدْرات النَّحو والصَّرف وفقه اللغة والبَلاغة من المنتسبين إلى طائفة النقاد والمبدِعين بأن شيئًا جوهريًا فاتهم وينبغي أن يحاولوا استكماله ، لكي يكونوا أهلاً للمُهمَّة التي يتصدّون لها ، وتلك ظاهِرة لافِتة للنَّظر ، وقد شاعَت لدرجة كادت أن تُصبح مَألوفة ، ولم يَعُدْ من المستغرب أن نجد ناقدًا لا يستطيع أن يَقْرأ قراءة صحيحة نصًا أدبيًا يريد أن يتصدّى لتحليله ، دون أن يخجل من هذا ، أو نجد « أديبًا » لا تستقيم معه اللُّغة حتى في النَّص الذي كتبه ، وإذا ما حوصر بعضهم بشُيوع الأخْطاء ، ادَّعى أنه يتعمَّدها للخُروج على الْمَألوف أو لتكسير اللغة أو لتفجيرها وما إلى ذلك من الْمُصطلحات الغامِضة ، والواقع أنه في أي أدب عالميّ قَديم أو مُعاصِر ، يبدأ تصدّي الناقد للنَّص وتَحْليله الجمالي بعد سيطرة الناقد نفسه على أدوات الصِّحة اللُّغوية من نحو وصرف وعَروض وفقه لغة ؛ لكي يتاح له أن يدرك إيجابيّات النَّص أو يُناقِش مُحاوَلات الخُروج بين الابتِكار أو الضَّعف .

وإذا لم يكن من الضَّروري أن يكون المبدع دارسًا لعلوم الصِّحة اللُّغويَّة ، فإنه ينبغي أن يكون قادرًا على إدْراك مَواطِن الصِّحة والخَطأ ربما دون تعليل أحيانًا ، وبِحرْص على أن تَطير مَوْهبته على أجْنحة من الْمَعْرفة تُمكِّنها من التحكُّم في مسار الحركة ، لكيلا يصبح طيرانها مثل طيران الهوام العشوائيّ ، بل مثل تَحْليق الطُّيور الرّاقِية صغيرها وكبيرها ، تعرف متى ترتفع ومتى تقترب ومتى تتشكَّل في أسْراب وجَماعات ومتى تتحرَّك فرادى لكي تحقق متعة الفن وتَسمْو بالموهبة التي منحها الله إياها .

وفي الوقت الذي يعتزُّ فيه كِبار المبدِعين العالمين بأنهم « نحويون » كما كان يقول مالارميه ، ويقيم فيه كِبار النُّقاد المحدثِين نظرياتهم انطلاقًا من تعمقهم الشّديد في نحو اللغة التي يمارسون الكتابة بها ، كما هو الشَّأن في كل

المدارس النَّقدية التي انطَلقت من دي سوسير حتى الآن ، نجد كثيرًا من المشتغلِين بحقلي الإبداع والنَّقد عندنا تنقصهم كثير من أدوات المَعرفة اللُّغوية للعربيَّة وأسرارِها ، ونَتج عن هذا النُّقْصان بعض الظَّواهر المطروحة أمامنا في هذه الدراسة .

إن طَبيعة الجُهد الفَردي في مجال اقتراح مصطلحات جَديدة في فرع كالنَّقد الأدبي ، من شأنها أن تؤدّي إلى طَرْح بعض الكَلِمات القابلة للمناقَشة وإعادة النَّظر فيها بين المهتمّين مع تقدير الجُهد الذي بذل . ولا شك أن مهمة صك المُصْطلح مُهِمَّة عَسيرة وينبغي أن تتضافَر فيها المُبادَرة الفرديَّة والحوار الجماعيّ سَعْيًا إلى الاتفاق في نهاية المطاف ، لأن الجَماعة لا يمكنها الإفادة من جهد أفرادِها دون الاتِّفاق على مفاتيح لغة الحوار ، ومن هذا المُنطلَق فإن السَّعي إلى إنْشاء بنوك المصطلحات والمعاجم الموحدة ضَرورَة حضاريَّة وعلميَّة ، تعرفها كل اللُّغات بما في ذلك اللُّغة العربيَّة المُعاصِرة ، وخاصَّة في الجانِب العلمي ، حيث تَسْعى المجامع اللغوية والمؤتمرات العلمية إلى توحيد كثير من المصطلحات . ومنذ عُقد في الجزائر سنة ١٩٥٣ مؤتمر تَوْحيد المصُطلَحات العلمية ، تعدَّدت الخُطوات في هذا الاتِّجاه ، فعقدت ستة مؤتمرات علميَّة متوالية في عقدي الخمسينيات والسِّتِينيات ، في القاهرة وبيروت وبغداد ودمشق ، وتم الاتفاق خِلال هذه المؤتمرات على توحيد نحو أربعين ألف مصطلح ، وجاء بعد ذلك إنشاء مكتب تنسيق التعريب وإنْشاء مجلة « اللِّسان العربي » التي خطت بدورها خُطوات بارزة في اتِّجاه تعريب المصطلح .

ثم كانَت مَرْحلة الاتِّفاق على بَعْض المعاجم الموحَّدة خلال عقدي السبعينيات والثمانينيات من خلال مؤتمرات التَّعريب التي عقدت بالجزائر وطَرابلس وطنجة وعَمّان والرِّباط والقاهرة ، حيث تم الاتفاق على نحو أربعين معجمًا للتعليم العام والتَّعليم التِّقني والفني ، وتم طرح بعض المبادئ

الأساسية في اختيار المصطلحات العلميَّة و وضعها [٨] ، وهي مبادئ صالِحة لأن يسترشَد بها في معالجة أزمة المُصْطلح النقدي ؛ لأنها تمس جوهر المشكل الكامِن في كيفية التعامل مع اللغة أثناء محاولة صك مصطلح جديد أو إعادة استخدام مصطلح قديم أو ترجمة مصطلح من لغة أجنبية . وأهم هذه المبادئ التي تم الاتفاق عليها في مجال المصطلح العلمي يكمن في النقاط التاليةً :

١- ضرورة وجُود مناسبة أو مُشارَكة أو مُشابَهة بين مدلول المصطلح اللغوي ومدلوله الاصطلاحي ، ولا يشترط في المصطلح أن يستوعبَ كل معناه العلمي .

٢- وضع مصطلح واحِد للمفهوم العلمي الواحد ذي المَضْمون الواحِد في الحقل الواحد .

٣- تَجنُّب تعدُّد الدّلالات للمُصطلح الواحِد في الحقل الواحِد ، وتفضيل اللفظ المختصّ على اللّفظ المُشترَك .

٤- استِقْراء التُّراث العربيّ وإحياؤه وخاصّة ما استعمل منه أو ما استقرَّ منه من مُصطلَحات علميَّة عربيَّة صالِحة للاستِعْمال الحَديث وما ورد فيه من ألفاظ مُعرَّبة .

٥- مُسايَرة المنهج الدَّولي في اختيار المصطلحات العلمية :

(أ) مراعاة التقريب بين المصطلحات العربية والعالمية لتسهيل المُقابَلة بينهما للمشتغلين بالعِلم والدّارسين .

(ب) اعتماد التّصنيف العشري الدَّولي لتصنيف المُصْطلحات حسب حُقولها وفُروعها .

(جـ) تَقْسيم المفاهيم واستِكْمالها وتَحديدها وتعريفها وترتيبها حَسب كل حقل .

(د) اشتراك المختصين والمستهلكين في وضع المصطلحات .

(هـ) مواصَلة البُحوث والدِّراسات لتَيسير الاتِّصال الدّائم بين واضعي المُصطلحات ومستعمليها .

٦ - استخْدام الوَسائل اللُّغوية في تَوْليد المصطلحات العلمية الجديدة بالأفضلية طبقًا للتَّرتيب التّالي : التُّراث ، فالتَّوليد (لما فيه من مجاز واشتِقاق وتعريب ونحت) .

٧ - تَفْضيل الكَلِمات العربيَّة الفَصيحة المتواتِرة على الكَلِمات المعرَّبة .

٨ - تَجنُّب الكَلِمات العامِّية إلا عند الاقتِضاء بشَرْط أن تكون مشتركة بين لهجات عَربيَّة عَديدة وأن يشارَ إلى عاميتها بأن توضع بين قوسين مثلاً .

٩ - تَفْضيل اللَّفظة الجَزْلة الواضِحة ، وتجنُّب النّافِر والْمَحْظور من الألفاظ .

١٠ - تَفْضيل الكلمة التي تَسْمح بالاشتِقاق على الكلمة التي لا تسمح به .

١١ - تَفضيل الكلمة المفردة ، لأنها تُساعد على تَسهيل الاشتِقاق والنِّسبة والإضافة والتثنية والجمع .

١٢- تَفضيل الكلمة الدقيقة على الكلمة العامة أو المبهمة ، ومراعاة اتِّفاق الْمُصطلح العَربي مع الْمَدْلول العِلْمي للمصطلح الأجنبي ، دون تقيُّد بالدلالة اللفظية للمصطلح الأجنبي .

١٣ - في حالة المترادِفات أو القريبة من المترادِف تفضَّل اللَّفظة الَّتي يوحي جذرها بالْمَفْهوم الأصلي بصفة أوضح .

١٤ - تَفضيل الكلمة الشّائعة على الكلمة النّادرة أو الغريبة إلا إذا التبس معنى المصطلح العلمي بالمعنى الشائع المتداول لتلك الكلمة .

١٥ - عند وجود أَلْفاظ مترادِفة أو متقارِبة في مدلولها ، ينبغي تَحْديد

الدلالة العلمية الدقيقة لكل واحد منها ، وانتقاء اللفظ العلْمي الذي يقابلها ، ويحسن عند انتقاء مصطلحات من هذا النوع أن تجمعَ كُلُّ الألْفاظ ذات المعاني القريبة أو المتشابِهة الدلالة وتعالج كلها مجموعة واحدة .

١٦ - مُراعاة ما اتَّفق المختصون على استِعْماله من مصطلحات ودلالات علمية خاصة بهم ، مُعربة كانَتْ أو مترجَمة .

١٧ - التَّعريب عند الحاجة وخاصَّة في المصطلحات ذات الصيغة العالمية كالألفاظ ذات الأصل اليوناني أو اللاتيني أو أسْماء العُلماء المستعملة مصطلحات ، أو العناصر والمركبات الكيماوية .

١٨ - عند تعريب الألفاظ الأجنبية يراعى ما يأتي :

(أ) ترجيح ما سهل نُطْقه في رسم الألفاظ المعربة عند اختِلاف نُطْقها في اللغات الأجنبية .

(ب) التغيير في شكله ، حتى يصبح موافقًا للصيغة العربية ومستساغًا .

(جـ) اعتِبار المصطلح المعرب عربيًا ، يَخْضع لقواعد اللغة ويجوز فيه الاشتِقاق والنَّحت وتستخدم فيه أدوات البَدء والإلحاق ، مع موافقته للصيغة العربية .

(د) تَصْويب الكَلِمات العربية التي حرفتها اللغات الأجنبية واستعمالها باعتماد أصلها الفصيح .

هـ - ضَبْط المصطلحات عامَّة ، والْمُعرَّب منها خاصَّة ، بالشكل ؛ حرصًا على صحة نطقه ودقة أدائه .

وإذا كان كثير من هذا الجُهْد يصبُّ في مَجْرى المصطلحات العلمية فإن الْمَنْهجية وتنظيم الجهد الْمَبْذول يمكن أن يُساعد في إثْراء الجُهْد الْمُوازي في

المصطلحات الأدبية مع التَّسليم بوُجود فَوارق بين الحَقلين ، وجُنوح المصطلح في المجال النقدي أحيانًا إلى الأُفق الاستِعاري الذي يتَّسم بسمات فرديَّة متنوِّعة ، ومع وجود كَثير من الأفْكار المَطروحة حول عقد مؤتمرات أو لِجان لتعريب المصطلحات أو تَوْحيدها ، فإنه يمكن البَدْء بفِكرة بَسيطة متواضِعة يمكن أن تترك أثرها على الْمَدى الْمَنْظور في سَبيل تحقيق هذا الهدف ، ونعني بهذه الخُطْوة اتفاق الْمَجلات الأدبيَّة في العالم العَربي ، على نَشْر قائِمة موحَّدة كل سنة أو نصف سنة بالمصطلحات الموحدة ، والالتِزام بِها في الْمَقالات التي تَنْشُرها هذه الْمَجلات ، ولأن هذه الْمَجلات مَحْدودة العَدد في نِهاية الْمَطاف ، فإن إمكانية الاتفاق بينها واردة ، ولأنها أيضًا تصل غالبًا إلى معظم المهتمين بالمجال – على عكس الكتب التي قد تَجد بعض الصُّعوبة في حَركتها – فإن تأثيرها يمكن أن يصل إلى أكبر عَدد من القُرّاء ، ويُساعد في نِهاية الْمَطاف على تَقْليل الْمَخاطر المتمثِّلة في غُموض المصطلح النَّقدي ويشكل خطوة في بِداية الطَّريق .

الفصل التاسع

حول أزمة « عائِد الثَّقافة »

عندما قال نوبل : ليتني كنت سباكًا !

هناك عبارة طريفة وذات مغزى متعدِّد الجَوانِب تنسب الى العالم السويدي ألفريد نوبل (١٨٣٣ - ١٨٩٦) صاحِب جائِزة نوبل الشَّهيرة ؛ وكان هذا العالِم من كبار الباحثين في القرن التاسع عشر ، ولم يكن يتوقف عن طرح الفروض ، ومناقشتها نظريّا ومعمليّا . وقد قادَته بُحوثه الى اختراع الديناميت سنة ١٨٦٦ ، وخلال سنوات قليلة ، كان هذا الاختراع قد تطوَّر علي يد العَسكريّين إلى سلاح قاتِل ، واتَّسع انتشاره في الحُروب وساعَد على اتِّساع حدَّة الفَتك والدِّمار . ونَدم ألفريد نوبل - بعد فوات الأوان - على أنه كان صاحِب هذا الاختِراع ، ودَفعه ذلك إلى أن يتنازل عن كل ثروته التي تجاوزت ٣٠ مليون كرونا سويديَّة وقفًا يُخصَّص ربحه لجوائز تُعْطى لأفضل من يخفِّفون عن البَشريَّة مُعاناتها وآلامها في مجال العلم أو مجال السَّلام . لكن ذلك كله لم يَمحُ أثر النَّدم عنده على أنَّه ظهر مفكِّرا وعالِمًا وتمنى أن لو كان إنسانًا بسيطًا لا خطر لما يؤديه ولا خطر منه ؛ فصاح في أخريات حياته قائلاً :

« **ليتني كنت سباكًا** » .

هذه الأمنية العَجيبة التي تَمنّاها نوبل في أواخر القرن التّاسع عَشر للدوافع

التي أشرنا إليها يمكن أن يتمناها اليوم – على استحياء – أحَد عُلمائنا ومفكِّرينا ، ولكن لدوافع شديدة البعد عن تلك التي كانت تدور برأس العالم السويدي . يمكن أن تكون الدَّوافع اليوم – ويا للعَجب – الحلم بمُستوى من المعيشة أرْفع ، ونصيب من الدخل أفْضَل ، بل وبقدر أكْبر من حُرية الحركة والإرادة . أي أن الأمور على مَدى نحو قرن من الزَّمان قد انقلبت رأسًا على عقب ، وحل الرَّأس محلَّ القَدم . ولا شكَّ أن هذه الظَّاهرة قد حَظيت بمُناقشة كَثير من المفكِّرين عندنا ، ولكنها في كل مرَّة كان يجرى تطويقها بحُسبان أنها مطْلب فِئوي يسعى من خلاله العاملون في حقل معيَّن الى زيادة أُجورهم أو تخفيف أعبائهم . ويردُّ أولو الأمر بالتذكير بمَخاطر ارتفاع الأُجور على توازُن الحركة الاقتصاديَّة ، وبثِقَل الدُّيون وطُموح الخُطط ، وتدرُّج الحلول . . وهكذا تخرج القضية عن مسارها الأساسيّ لتدور في محور جانبي تبتَعد عن نُقْطة الخطر الحقيقيّ التي تمثِّلها .

إن القضية عندما لا تمسُّ في جوهرها الحقيقيّ تتفرَّع عَنْها قَضايا جانبيَّة كَبيرة ، بعضها يحمل أسماء قريبَة والبَعْض الآخر يحمل أسماءً بعيدةً في الظَّاهِر ، ولَكنَّه عند التأمُّل يبدو شَديد الصِّلة بجوهر « القضية الأم » . فنحن نقرأ كثيرًا عن « أزمة الثقافة » و « أزمة التعليم » و « انخفاض مُستوى الخِريجين » و « مرض الدروس الخصوصية » و « المشاكل الأخلاقية والعلمية المترتبة عليه » و « انخفاض المستوى الفنّي الرَّفيع في الصِّناعات والحرف » و « انعِدام روح التَّخطيط البعيد الْمَدى على مستوى الفرد والجَماعة » و « هجرة العُلماء والمفكِّرين » بل وعن « شُيوع أمْراض اجتماعيَّة وخلقية لم تكن مَعْهودة من قبل » . وكل هَذه القَضايا وما يتفرَّع عنها يمكن أن تدخل تحت عنوان واحد هو : « انخِفاض عائد الثَّقافة في المجتمع » .

ولنواجه الأمر بمزيد من التَّأمُّل فنتعرف على جَوْهر معنى الثَّقافة ، وهو

معنى يمكن أن يبسط في أنه « معرفة جيدة بشيء ما تؤدّي إلى زيادة النَّفع له لمن يعرفه ولمن حوله » ، وليس من الضَّروري أن يقتصر معنى المعرفة على التَّعليم المدرسي أو التَّعليم الجامعي أو النَّظري ، وإن كان هذا اللَّون يمثل تقليديّا الشكل الْمُتْقن والمحكوم بإطار زمني محدَّد لهذه المعرفة . هذا الْمَعْنى للثقافة شرط ضروريّ من شروط قيام الحضارة بشقَّيها الماديّ والمعنويّ . وهو يتطلَّب بدوره قِيام لَوْنين من التفكير المثقف : أحدهما متوسط المدى وبعيده يخطط ويفكر ويوجه وينبه الى الأخطاء ويساهم في التنفيذ ، والآخر قَصير الْمَدى ولكنه حيوي وضروريّ ، وهو يضع نَتائج القسم الأول موضع التَّطبيق اليومي . وطَبيعة العلاقة بَيْن هذين اللَّونين من الثقافة شَديدة الأهمِّية ؛ فالأوَّل منهما بمثابة الرَّأس والثاني بمثابة البدن ، الرَّأس أصغر حجمًا وأقل قوة - إذا قيست القوة بالمعيار المادي - ومع ذلك فهو الذي يملك جهاز التَّفكير والتَّخطيط والرُّؤية والسَّماع والتعبير . وتبعًا لذلك كله لا بد أن تكون له قيادة البدن لكي يعود بالنَّفع على كليهما ، فإذا انعكس الأمر وقرر الجسد الحركة دون الاستعانة بمركز التَّخطيط والتَّفكير والرؤية البعيدة - قاده ذلك إلى التخبُّط والتردّي والحركة في اتجاهات مضادة ، كالذي يحدث الآن في مجتمعاتنا نَتيجة لقَلب الأُمور .

ولنعد مرة أخرى إلى جزء من الجُذور التّاريخية للمشكلة : أذكر أنه في أوائل السّتينيات حين كنت طالبًا في المرحلة الثانوية ، وأثناء متابعتي لإحدى النَّدوات في صالون العقاد ، جَرى الحديث إلى أمور عدة وكانت موجة قلب التوازُن بين الرَّأس والجسد في بدايات نشاطها تحت دوافع سياسيَّة تولَّدت عنها فيما بعد دوافع اقتصادية اقتربت بها من خط اللاّعودة . قال العقاد يومها : « إنني أفهم أن نعطف على الجاهِل ونأخذ بيده ، لا أن نقدِّس الجَهل » ، ثم أضاف قوله : « إنني أخاف أن يأتي على مصر يوم يشتم فيه الرجل فيقال له :

يا عالِم ! » كان المناخ العام الذي شهده المجتمع المصري في النّصف الأول للقرن العشرين في الفترة التي تلقى فيها النَّهضة الحديثة وقاد بها العالم العربي من حوله ، قد بدأ في التغير ، وكان الشكل التقليدي له يجعل للعلم - أيّا كانت درجته - نصيبًا هامًا في صُعود دَرجات التطوّر ، وبقدر ما كانت تَزْداد دَرجة المعرفة والثَّقافة كان يَزْداد مدى « عائد الثَّقافة » و « مكانة الفرد في المجتمع » . ولقد شَكَّل ذلك معنى « الطموح » عند الأجْيال أفرادًا وجَماعات ، وكان الأطفال تقليديًا يحلمون بأن يكونوا مهندِسين أو أطباء أو محامين أو أدباء . وكانت الجَماعات تطالب بحق « التعليم » كالماء والهَواء ، وتربط الْمَرْأة حريتها بخروجها للتعليم ، وينعكس ذلك كله على الجانِب الآخَر من الثَّقافة العلميَّة اليوميَّة ، فتزداد مكانة الفرد بقدر إتْقانه وثقافته فيما بين يَديه . لكن التوازن كان محفوظًا دائمًا بين الرّأس والجَسد ، بين الحُلم والواقع . كانت القرية الصّغيرة تَجد في أبنائها « المتعلمين » نموذج السلوك الراقي ، وتسعى لكي يزداد عددُهم عامًا بعد عام . وكان المجتمع الكبير يجد في « العالم » أملاً في حلّ مشاكله وتَطْوير مستقبله ، وكان ذلك شرطًا من شُروط الحضارة قائمًا مع التَّسليم بأن كثيرًا من الأخْطاء ، والأخطاء الفادحة أحيانًا كانت تحدث ، وأن بعض ألوان الظلم كانت تعانيها بعض الطبقات ولكن لأسباب غير ثقافية . ثم توالت الضربات على ذلك التوازن في ربع القرن الأخير ، فتراجع عائد الثقافة إلى الصُّفوف الأخيرة ، وأصبحت القرية ترى نَموذجَها في الولد « الكسيب » والمجتمع يبهره نَموذج « الوصول السَّريع » و « الفهلوي المخلص » . وأصبح الأطفال يحلمون « بالبواكي والرزم والأرانب » ويمتد طُموحهم إلى « البوتيكات » لا إلى الْمَدارس والجامعات . واختلّ التَّوازُن وهو شرط الحضارة ، ولا أمل في أن يتوقَّف التَّدهور إلا إذا استرد « عائد الثقافة » موضعه واسترد الرّأس مكانه .

الباب الثالث
في نقد الشّعر

الفصل الأول

تجربتي مع الشعر

لم أدرِ أبدًا كُنْه تلك الرَّجفة التي اعترتني وأنا أحاول مُزاوَجة الكَلِمات للمرة الأولَى ؛ لأصنع منها ما كنت أظنه شعرًا في الصِّبا المبكِّر وأعرضه في غِبْطة على « شيخ الكتاب » محفظ القرآن في قريتنا ، فيبدي إعجابه في تحفُّظ ، ويتمنّى أن تتوالى الْمُحاولات حتّى يصل بها نضجها إلى صَلاحية نَشْرِ إحداها في جَريدة الجمهورية ، التي كان يحرص « سيدنا » على أن يتصفَّحها في جلسته المتربِّعة وسط خلية النَّحل الهادِرة من أصوات الصِّبيان ، وهم يرددون « سور الماضي » على إيقاع صوت « العريف » وعلى حَذر عَصا « الشيخ » التي تسترخي في يمناه رغم تظاهُره بتصفُّح الجَريدة ، ولكنها تنقض في لَمْح البَصر على فَخذ الصبي الذي يتعثر في القراءة .

ولقد كان من ثَمرات هذه الْمُحاولات الأولى أن أكسبتني على الأقل رضا « سيدنا » وأهلتني لنوع من الصداقة المبكرة معه ، أفلتُّ معها من كثير مما كان

يلقاه رفاقي ، وأكسبتني أيضًا متعة امتلاك « سر » خاص ، أحاطته مراحل الصِّبا بمزيج من الرِّضا والثِّقة والزهو والتَّقديس . وعندما رحل « سيدنا » وأنا طالب في الجامعة ، بكيته بقَصيدة ، كانت تستحق فيما أظن أن تنشر في إحدى جَرائد الصباح ، ولكن سيدنا لم يتح له أبدًا أن يراها هناك لكي يعلن رِضاه التّام عن المحاولات الأولى .

كانت قريتي « منيل السلطان » واحِدة من عَشرات القرى المتناثِرة على الشّاطئ الشَّرقي للنيل جنوب القاهرة بنحو ثمانين كيلومترًا . وكانت هي المَجال الذي حاولَتْ من خِلاله هذه الرَّجفة الأولى أن تتمدَّد وأن تشكَّل وتتنفَّس وتتلمَّس بعض أسرار « الباطن » الكامِنة وراء بَساطة « الظاهرة » . كان الأفُق المفتوح بلا نهاية في وضُوح النَّهار القوي يكاد يلغي الحَواجز بين الخُصوصيّات ، فالحُقول مترامِية ممتدَّة ، يَتراءى الناس خلالها من مساحات شاسعة ، ويتسامعون عبر القنوات والأنهار الصغيرة ، وتتعوَّد أصْواتهم على أن تعلو في التَّخاطُب لتتغلب على رحابة الْمَكان ، وتفتح أبواب الدّور فيشد أزيزها الآذان ، فيعلم النّاس من خرج مبكرًا ومن عاد متأخرًا ، ومن سافر إلى البَنْدر ومن تأخَّر عن الصَّلاة ، ومن ملأت جرارها من النهر في لَحظة صَفاء الصبح ومن أكل الثعلب فراخها .

وكانت العجائز يشغلن المصاطب و واجهات الدّور فتتهاوى أمام الثَّرثرة معاقل الأسرار الأخيرة ، وتبدو القرية كأنها جَسد كبير يتنفَّس برِئة واحِدة ، أو جماعة « ملحمية » تكاد تذوب فيها خَصائص الفرد لصالح حَركة الفريق . لكن أسرار « الباطن » تنمو أزهارها إذا هَبط الليل ، وانسحب الضَّوء الفاضِح الكاشِف ، وحلَّ محله – قبل أن تدخلَ الكهرباء إلى الرّيف – ضوء مصابيح الغاز التي لا يكاد يقاوم فتيلها هبة النسمة القوية ، ولا يند عن قانونها إلا بعض « الكلوبات » المتوهِّجة في مَنازل الوجهاء ، فتصبح استثْناء يؤكِّد قاعدة

الضَّوء الخافت في ليالي القرى ، حيث تلتقي الجَماعات حول المدافئ أو على رؤوس القَناطر أو في ملتقى الطُّرقات حسب مواسِم العام ، وحيث تنهضُ الخصوصيات المقهورة حقيقة أو ادعاء في شكِل حكايات البطولة والمغامرات التي كنت أميل كثيرًا إلى سماعها وإلى التمتّع بالصّادق منها والكاذِب على سَواء .

ولا أنسى شَخصية « حسن أبو عبد الراضي » ابن قريتنا الذي كان قد قطع شوطًا ضئيلاً في بِداية مرحلة التعليم المتوسِّط في بني سويف ، ثم عاد إلى القَرْية ليستقرَّ في العمل في الحَقل ، وكان يملكُ طاقة خيال واسعة ، وإن كان أبناء القرية يطلقون عليها أسماء أخرى مثل « النتش والسرح والمعر » ، وكنت أرشوه بما يتجمَّع لدي بين الحين والحين من قروش ضئيلة حتّى يستمرّ في سرد حكاياته الخيالية والتي تكون القرية مسرحها في كثير من الأحايين ، والتي تثير بدورها خيالي إلى أبعد مَدى في لَحظات التأمُّل التي كنت أميل خلالها إلى العزلة عن الآخرين .

***

كانت بداية الاتِّصال الحَقيقي بالشّعر والقراءة فيه عندما رحلت إلى القاهرة في سن العاشرة لكي أطلب العِلْم في مَعاهد الأزهر ، و واجهتنا « متون » العلوم في صُورها المنظومَة المكثفة ،فجَلجل إيقاع بحر الرجز في آذاننا وتعودنا على موسيقاه حتى قبل أن نعي تمامًا معاني كلمات الْمُتون . ولعل هذه البداية المبَكرة ، هي التي جعلتني حتّى الآن - رغم اتِّصالي بالثقافة الأجنبية ، وتعاطُفي مع موجات التجديد - لا أتخيَّل الشِّعر بمَعزِل عن الإيقاع مع تَقْديري لأهمِّية العَناصِر الفنية الأخرى التي تتشكَّل منها القصيدة .

وإذا كان إيقاع « الرجز » قد جلجل في آذاننا مع الْمَنْظومات ، فإن الإيقاعات الأخرى للقَصيدة العربية قد بدأت تتوالى في شكل النُّصوص

والشّواهد والنّوادر والأمثال والحكايات ، وتخلّل الشعر كل كِتاب نفتحه وكل صوب نتجه إليه . وعندما بدأنا دراسة علم العروض في المرحلة الثانوية لم يجد أصحاب الآذان الموسيقية صعوبة تذكر في الاستيعاب والتثبيت والتشرُّب والتطبيق ، على حين استغلق ذلك العلم ولا يزال على الذين حرموا مَوْهِبة التقاط النَّغم ، فظلوا حائِرين على أبوابه حتى بعد أن أصبح البعض منهم علماء متبحِّرين في بعض فُروع العربيَّة الأخرى .

كانت مَرْحلة الدِّراسة الثانوية في الأزهر في أوائل الستينيات ، هي تلك المرحلة التي تحوَّلت فيها الرَّجْفة المتردِّدة إلى موهبة تتلمس طريقها وتستكمل أدواتها ويزداد في الوقت نفسه ظمؤها ، ولم تكن المثبطات قَليلة ، لكن المشجِّعات لم تكن منعدِمة . كان بعض من شيوخ الأزهر يشجِّعون طُلاّبهم في ذلك الوَقْت على القراءة الحرَّة وارتِياد المكْتبات وإظهار حصاد المواهِب ، وأذكر في طليعة هؤلاء الدكتور محمد فتحي عبد المنعم ، الشاب الضرير ، الذي كان قد أرسل في بعثة إلى فرنسا لكنه عاد منها قبل أن تكتمل ، نتيجة لحرب السويس ١٩٥٦ ، وكان يشتعل ذكاء وطموحًا . وأذكر أنه رعى بحثًا لي حول « صقر قريش » قرابة نصف عام ، يستمع إلى ما كتبته في أوقات راحته بين الدروس ، ويرسلني إلى دار الكتب طلبًا للمزيد من القراءة والمراجعة حتى رضي عن صياغة البحث ، ولم يكن داخلاً حتى في نشاط المقررات التي يدرسها لنا ، واكتفيت بأن طويته بعد ذلك في أوراقي معتزًّا به .

ولقد شاءت الأقدار أن ألتقي بفتحي عبد المنعم في باريس بعد انقطاع دام نحو خمسة عشر عامًا إثر هذه المحاولة ، عندما أرسلت في بعثة للدكتوراه ، وكان أول ما حرصت عليه في أيامي الأولى ،على قلة معرفتي بالمدينة ، أن أتلمس طريقي إلى الحي الرابع عشر حيث كان يقيم ، وأن أطرق عليه الباب فيفتح لي – وهو ضَرير وحيد – ويتعرَّف إلى صوتي من الوهلة الأولى ،

ويعيد عليَّ تفاصيل أحداث كنت قد نسيتها ، ويسعدني في باريس ابنًا وأسعد به أبًا وصديقًا وعالِمًا وشاعرًا ، ومرشدًا يقود خطاي الأولى في ردهات السربون ومكاتب العلماء وأسرار تذوق الجمال في باريس ، ويختطفه الموت منا بعد عودته من باريس إلى القاهرة في أواخر ١٩٧٦ ، وهي العودة التي كنت قد كتبت إليه فيها قصيدة « المصباح القديم » .

وفي الأزهر أيضًا تتلمذت على يد السيد أحمد صقر ، المحقِّق المشهور ، الذي شارك أحمد أمين في تَحْقيق أبي حيان التوحيدي ، وقدم للعربيَّة كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي وغيره من أمَّهات كتب الأدب والحديث . وكان لِهذا الأستاذ فضل علينا متعدِّد الجوانِب ؛ فلقد كان يحث الطُّلاب المجتهدين على أن يوجهوا جانبًا كثيرًا من قراءتهم إلى الإنتاج الأدبي والفكري غير المقرر في كتب الدراسة . وكان يسمي أولئك الذين يحرصون على الْمُذاكرة في الكُتب المقررة وحدها « أهل الكتاب » ، وهي عبارة تكتسب معنى خاصًا لدى طُلاب الدِّراسات الدينية .

وكان السيد أحمد صقر يؤلف بين الطُّلاب الموهوبين ، وهو الذي شكل « ثلاثيًا » شعريًا من حامد طاهر ، ومحمد حماسة عبد اللطيف ، وأنا ، وكنا في فُصول متفرِّقة في سنة دراسية واحِدة ، ولم نكن متعارفين ، فشَكَّل من بيننا هذه الرّابطة الأدبية التي نتج عنها فيما بعد ديوانان مشتركان من الشعر صدرا لنا ، أولهما ديوان « ثلاثة ألحان مصرية » وقد صدر سنة ١٩٧٠ عن الهيئة المصرية العامة للتّأليف والنَّشر في فترة رِئاسة الشاعر صلاح عبد الصبور لها ، وكتب مقدمته الدكتور أحمد هيكل ، وكنا نحن الثَّلاثة وقتها معيدين بالكلية ، والديوان الثاني صدر لنا بعنوان « نافذة في جدار الصمت » سنة ١٩٧٥ ، عن مكتبة الشباب بالقاهرة ، وكتب مقدمته الدكتور محمود الربيعي ،وكنا وقتها مدرسين مساعدين في الجامعة ، وكان اثنان منا ، حامد

طاهر وأنا ، قد سافرا في بعثة إلى فرنسا لدراسة الدكتوراه .

ومن مَظاهر العناية التي أحاطنا بها السيد أحمد صقر ونحن في المرحلة الثانوية أنه وعدنا – نحن الثلاثة – أن يكافئنا بزيارة العقاد إذا نحن أحسنا العمل والقراءة ، وأظهرنا أننا أهل لحضور ذلك المجلس الأدبي الرفيع ، وزادت الحميا الأدبية في أنفسنا اشتعالاً . وعندما اقترب الموعد ، تأهبنا بقصائد ملائمة لتحية « الأستاذ » . وفي يوم الجمعة الموعود أحسسنا بالهيبة ونحن ندلف إلى الندوة التي يعقدها العقاد في بيته ، وقدمنا أستاذنا إلى العقاد ، وأنشدنا قصائدنا ، وأذكر أن مطلع قصيدتي كان :

الشِّعر يَرْكَعُ في ربُـوعِ بلادي مُتَبَتِّــلاً لأمــيرِهِ العَــقّادِ
والنثر شـارَكَهُ التَّحِيَّةَ طـائعًا فتجاوبا في سـاحَةِ الإنْشادِ

وقد ضاعت بين عشرات القصائد التي كتبتها في مرحلة ما قبل الجامعة ولم أحتفظ بأيٍّ منها . وقد صافحنا العقاد وأومأ إلى عامر العقاد فأخذ نُسخ القصائد ، ثم أوصانا بأن نعرف لأستاذنا السيد أحمد صقر قدره ، وأن نكمل دراستنا في دار العلوم .

لم يكن تنمية الرّوح الأدبيّة والشعرية خلال هذه الفترة يأتي من داخل قاعات الدَّرس فحسب ، وإنما كانت المنتديات الأدبية في القاهرة في أواخر الخمسينيات وأوائل السّتينيات مصدر تثقيف ومُتْعة وتنوير لنا . كنّا نُقيم في حي الأزهر الفقير ، قريبًا من فصول الدِّراسة ، وكانت الندوات تعقد في وسط المدينة ، في جمعية الشبان المسلمين أو جمعية الشُّبّان المسيحية أو الغرفة التِّجارية . ولم يكن في حساب ميزانياتنا المتواضعة أجور الانتقال في المواصلات العامة فضلاً عن الخاصة ، من حضن المقطم إلى وسط المدينة ، ولم يكن أمامنا إلا متعة المشي ، نتأهب للندوة قبل موعدها بساعة أو ساعتين ونَخْترق الطَّريق في شَكْل جماعة تتماسَك كيلا يتوه أحدَ أفرادها ، وربما

أحسَسْنا بالغُرْبة في المرات الأولى التي كنا نَجتاز فيها مَيْدان العَتبة الخَضْراء والأوبرا والشَّوارع التِّجاريَّة الكبرى بأضوائِها غير المعْهودة في الدِّرَاسة والجماليَّة والعُطوف ، ولكننا نعود في نِهاية الندوة منتَشين بما سمعنا من محاضرات وقصائد . وكان يتألق من بين الشعراء في ذلك الوقت ، ملك عبد العزيز ، ومحمود حسن إسماعيل ، وعلي الجندي ، ومحمود عماد ، وعبد الله شمس الدين ، ومحمد أبو سنة ، ومحمد العزب ، وروحية القليني ، ومحمد بدر الدين وكان حوار هذه الندوات يفتح عيوننا على ما تخرجه المطابع وتثيره الصحافة الأدبية .

وعرفنا طريقنا إلى المكتبات العامة وعلى رأسها دار الكتب في باب الخلق ، التي كان يحس المرء وهو يرتقي درجات سلالمها العالية العريضة أنه يرتقي حقيقة إلى عالم متميز . وعندما عرفنا طريق شراء الكتب ، كانت الميزانية المتواضعة تساعدنا على الوصول بالكاد إلى سور الأزبكية وسور الأزهر ، وكنا نجد هُناك روائعَ المؤلفات والمترجمات بأسعار معقولة . وأذكر أن المرة الأولى التي دخلت فيها في مغامرة شراء مجموعة من الكتب الجديدة القيمة كانت في سنة ١٩٦٥ وكنت طالبًا بالجامعة ، عندما صدرت طبعة مصورة عن دار الكتب للأغاني وصبح الأعشى والنجوم الزاهرة وعيون الأخبار ونهاية الأرب مرة واحدة ، وكانت في مجملها تشكل نحو ستين مجلدًا ، كان ثمن المجلد عشرين قرشًا ، ولم يكن من الْمَيْسور آنذاك تدبير اثني عشر جنيهًا مرَّة واحدة ، فاشتركنا في « جمعية » مع أصدقائِنا المهتمين حتى نُدبِّر ذلك المبلغ الضَّخم !

***

ثم كانت دار العلوم ، وكان حلمُها قد نَما معي منذ بدايات المرحلة الثانوية ، حين كان الحوار يدور في نفسي بين خيارات متعددة تطرحها طبيعة الدِّراسة

في الأزهر ، ثم حسم لِصالِح الأدب والشعر . كان صوت إبراهيم سلامة يأتي خلال المذياع في أحاديث السهرة أو في الصَّباح الباكر بنغمته الجميلة وأناقته وطلاقته ، وكان صوت محمد غنيمي هلال في حواراته الثقافية في الإذاعة والصحافة ، قد دفعاني إلى أن أتلمس كتب دار العلوم عند صديق من أبناء قريتنا هو عصمت عقل الذي كان قد سبقني إليها بعدة سنوات . وحين قرأت في إحدى عطلات الصيف كتاب « ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي » لغنيمي هلال ؛ أخذت أتعرف على بقية علماء دار العلوم ، أحمد بدوي وعلي الجندي وإبراهيم أنيس وأحمد هيكل وعبد الحكيم بلبع ، حتى إذا حانت لَحظة دخول الجامعة دخلت إلى المكان الذي لم أشعر فيه بالاغتراب ، وكان معي في نفس الدفعة صديقاي حامد طاهر ومحمد حماسة وكان معنا حلم الشعر الذي حملنا إلى المناخ الملائم له . ومنذ الأيام الأولى التحقنا بجَماعة الشِّعر في الكلية التي كانت تعقد ندوتها الأسبوعية ، فتعرض فيها أعمال الشُّعراء من الطُّلاب ويتولى نقدها وتحليلها المعيدون والأساتذة . وللمرة الأولى تجسد أمامنا معنى نَقد الشِّعر الجاد والهادف والقاسي أحيانًا ، وأدركنا أن بعض جوانِب الشعر الخَطابيَّة الرّنانة التي كانت تستهوينا في نَدوات « الشبان المسلمين » لا يمكنها الصمود أمام التَّحليل الدقيق . وعندما قال أحد قدامى الْمُعيدين وهو يعلق على قَصيدة لي : « هنالك عوامل كَثيرة ساعدت على فَشَل الشّاعر ! » كاد قلبي يَنْخلع من بين ضُلوعي ، ولكنني تماسكت لكي أتعلَّم الخطو على الطَّريق الصَّحيح . ولم تمض السنة الأولى حتى كان ثلاثتنا (حامد طاهر وحماسة وأنا) نتصدَّر جَماعة الشِّعر ، واختاروني لكي أكون مسئولاً عن نَشاط الجماعة ، فعمق ذلك من صِلتي بالشعراء داخِل الكلية وخارجَها .

وكنا في مهرجاناتنا نصف السنوية ندعو صلاح عبد الصبور ونزار قباني

وصالح جودت ومحمد الفيتوري وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل وملك عبد العزيز ، إلى جانب شعراء الكلية علي الجندي ومحمود حسن إسماعيل وأحمد مخيمر وأحمد هيكل وفاروق شوشة ومحمد فتوح أحمد وإسماعيل الصيفي وأنس داود وسعد مصلوح والحساني عبد الله . وبدأت قصائدنا - نحن الثلاثة - تعرف طريقها إلى مجلة الشّعر والمجلات الأدبية الأخرى في الستينيات ، وبدأنا نحصد جوائز الشّعر في المسابقات التي كان يقيمها المجلس الأعلى للفنون والآداب للشُّعراء الشُّبان ومسابقات شعراء شباب الجامعات ، ونشترك في الندوات الشعرية التي تقام في القاهرة وتتردَّد أسماؤنا في الصِّحافة الأدبيَّة . وفي هذا المناخ تم تجميع ديوان شِعرنا الأوَّل ثلاثة ألْحان مصرية والذي صدر فيما بعد عن الهيئة العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١ ، وكتب الدكتور أحمد هيكل مقدمة تحليلية للديوان ولاتجاهنا الشعري آنذاك ، وأشار فيه إلى الخصائص الفنية لهذا الاتجاه مركِّزًا على فكرة الإفلات من « الانغلاق داخل سجون الألغاز والتَّخبُّط في ظُلمات الانبهام . كما يحدث لكثير من نتاج شعراء الشباب (آنذاك) ، وإنما هو شعر يتجه إلى المتلقي مسفرًا في غير تعرٍّ ، واضِحًا في غير مباشرة ، لأن الأضواء التي تحيطه أضواء غير باهِرة ولا مرهقة ، فهي أشبه شيء بضوء القمر » .

وفي منتَصف سَنوات دراستِنا بالجامِعة عاد إلينا في دار العلوم من جامعات أوربا الدكاترة الطّاهر مكي وعبد الحكيم حسان ومحمود الرَّبيعي والسعيد بدوي وأحمد مختار ، فضخوا في العروق كثيرًا من الدماء الجديدة ، وساعدوا أرواحنا على التحليق في آفاق لا تحد . وتولى الدكتور محمود الربيعي الإشراف على النشاط الثقافي فزاد اقترابنا منه ، وكثر حوارنا معه ، وساعدنا في الارتفاع بالتَّلمذة إلى مرتبة الصَّداقة في مرحلة مبكرة ، وتجسَّدت لنا في شخصيته « الشّاعرية العمليَّة » فرأينا الرقة التي لا تمنع

الصّلابة من الظهور وقت اللُّزوم ، والمجاملة التي تشف عن الصَّراحة ، وتذوق الجمال عندما لا يكتفي بالوقوف عند حدود البناء اللغوي ، وإنما يتجاوزه إلى ألوان الفنون الأخرى في الرسم والموسيقى والغناء ، حديثًا عنها أو حتى محاولة للمسها بالحواس أحيانًا . وأذكر أننا كنا نَلْتقي - فيما نلتقي - على حب أم كلثوم ، وعندما ولدت « الأطلال » كنا نتحاور حول النّص والموسيقى والأداء ، ونترنم أحيانًا في بعض أوقات الفراغ بمقاطع منها ، وقد كتب الدكتور الربيعي فيما بعد ، تحليلا نقديًا مستفيضًا حولها ، وبعد نحو عشرين عامًا من لقائنا كتب الدُّكتور الربيعي في سيرته الذاتيَّة : « في الخمسين عرفت طريقي » يقول :

« وخلال الفترة الأولى من سنوات عملي في دار العلوم ، تعرفت على ثَلاثة طُلاب ، سيصبح لهم أثر في حياتي ، هم حامد طاهر وأحمد درويش ومحمد حماسة ، كنت أدرس لهم الأدب المقارن في السنة الثالثة وكانوا - ضمن آخرين - يكونون جَماعة الشعر في الكلِّية وكنت أشرف على نشاطها ، فبدأت علاقتنا تنمو في قاعات الدرس وفي الْمَجال الثَّقافي ، وسرعان ما تطوَّرت إلى معرفة وطيدة ثم إلى صداقة حميمة . كان هؤلاء الطُّلاب الثلاثة أول طلاب دخلوا بيتي في مصر الجديدة ، كنت وما زلت أحبّهم وأقدِّرهم ، لأنني شعرت بالتجاوب الطبيعي بيني وبينهم ، كنت أحن إلى أن يكون لي إخوة أصغر مني وقد وجدت ذلك فيهم . . وأتوا ثلاثتهم في مقدمة الدفعة ، فعيِّنوا معيدين في الكُلِّية وبقينا متلازمين . »

وقد اشتد هذا التلازم ما بين تخرجنا في سنة ١٩٦٧ وسفرنا إلى البعثة في أواخر سنة ١٩٧٤ ، وصدر لنا في أواخر هذه الفترة ، ديوان شعر ثان هو « نافذة في جدار الصمت » ، وكتب الدكتور الربيعي مقدمته النقدية .

ثم جاءت سنوات البعثة إلى باريس (١٩٧٤ - ١٩٨٢) فكانت سنوات

عميقة التأثير في تكويني العِلميّ والشِّعري ، ردتني إلى حالة من الدَّهشة الأولى ، حين تغيَّر الكون الذي كان مستقرًّا في عيوني أكاد أعرف فيه موضعي كمدرِّس مساعد في الجامعة على وشك الحصول على الدكتوراه ، يلتف حوله أحيانًا تلاميذه ، ويقرأُ له بعض الذين يتابعون المجلاّت الأدبيَّة والدَّواوين الصادرة ، ويكاد يكتَسِب بعض الثِّقة في نفسه اجتماعيًا وعلميًا وأدبيًا ؛ فإذا بهذا كله تذروه الرياح أو تكاد ، أو على الأقل تضعه بين قوسين ، كما قال لي أندريه ميكيل المستشرق الشَّهير الذي أشرف على دراستي ، و وجدت كثيرًا من الْمَشاعر التي كانت قد قدستها الكُهولة تعود إلى طفولتها ، وكثيرًا مما كنت أظنه حقائق يتحول إلى علامات الاستفهام ، وتولد حالة الدَّهشة التي قال عنها كولريدج إنها مُلازِمة للشّاعريَّة .

وتتحوَّل باريس إلى ميلاد جديد ، أستسلم لجماله ودهشته حينًا ، ولكنني أحاول بعد فترة أن أحدث التوازُن بين مهمتي كدارس للدكتوراه في النقد الأدبي والأدب المقارن ، ومحب للشِّعر على وجه خاص . وقد اخترت رسالتي في مَجال المقارنَة بين الشِّعر العربي والفَرَنْسي ، وظل التوازن قائمًا فيما أعتقد بين مُحاضَرات اللُّغة والحَضارة والأحاديث الْمُمتعة على هامِشها ، وبين قاعات الكوليج دي فرانس وعُروض الكوميدي فرانسيز ، صرامة الجُلوس إلى مقاعد المكتبة الوطنية وحرية الحركة أحيانًا في قلب الحياة الجَميلة في الحي اللاّتيني أو مساحة الخُضْرة الشّاسعة في وسط باريس أو ضواحيها ، أو الأحاديث المتوهِّجة على شاطئ السين ، أو لمسات الشِّعر التي تنبتُ في كل مَكان ابتِداء من أنْفاق المترو النَّظيفة إلى أرْصِفة شَوارع الحي العَتيق بجوار السُّربون ، إلى ندوات الشعر التي تقام في صالات عرض اللَّوحات ، أو مداخل الفنادق أو الْمَقاهي . وكان أحد الأساتذة قد حذرنا من شدة الحرص على الاقتراب من الكتب وحدها لكيلا نصير مثل « فئران المكتبات التي

تستهويها رائحة الورق ورطوبة الأقبية » ، ولا أدري إلى أي مدى نجحت في اتباع نصيحته .

وعندما أتيح لي أن أقرأ الشِّعر الفرنسي شدَّتني روائعه ، ولم تتوقف قراءتي عند الشِّعر المعاصر ، فقد رأيت في شِعر القرن التّاسع عشر روائع ربما كان كثير منها أقرب إلى طَبيعة الْمَرْحلة الحضاريَّة التي نعيشها من كثير مما يكتب اليوم ويعبر عن عالم يختلف قليلاً عن عالمنا .

ولقد ترجمت بعض القَصائد الفرنسية لڤيكتور هيجو وجاك بريڤير ، وعندما حرصت على أن تولدَ التَّرجمة مكسوة بمسحة من النَّغم العَربي ، دون أن يكون ذلك على حساب دِقَّة التَّرجمة ، تركت هذه القصائد انطباعًا لدى كَثير من طَبقات القراء ، وأذكر على وجه خاص قصيدة جاك بريڤير « لكي ترسم لوحة لعصفور » التي كان لها صدى واسع ، حتى إنها عندما بثها التليفزيون المصري مرة ، قال لي أحد أبناء قريتنا من الفلاحين : « لقد تمتعت بهذه القصيدة وفهمتها أكثر من أي شيء آخر . »

وقد دفعني حب الشعر الفرنسي كذلك إلى أن أترجمَ إلى العربيَّة ، أهم كِتابين صدرا بالفرنسية عن الشعر في ربع القرن الأخير ، وهما : « بناء لغة الشعر » و « اللُّغة العُليا . . النَّظرية الشعريَّة » ، وهما للنّاقد الفرنسي المعاصر « جون كوين » . وقد كان حصاد الفترة الباريسية في حياتي من الشعر غزيرًا وأعتقد أنه كان مختلف المذاق ، وقد نُشر كثير من قصائد تلك الفترة في الصحف والمجلات العربية .

أما « الفترة العمانية » الأولى التي تمتد في حياتي من ١٩٨٦ إلى ١٩٩٢ فقد كانت فَترة خِصْبة ذات مذاق خاصّ ، كنت قد أعرت للعمل في جامعة السُّلطان قابوس خلال هذه الفترة ، وسعدت بالتعرُّف عن قرب إلى خامة هذا الشَّعب الدَّمث المحب للعلم والأدب والشعر على وجه خاص ، حتى إنهم

ليردِّدون المثل القديم : « في عمان وراء كل حجر شاعر » . واشتدَّت صِلتي بالمجتمع خارج أسوار الجامعة وأحببت الناس وأظن أنهم أحبّوني ، ولم يتوقف الحوار بيننا أبدًا ، حتى بعد أن عدت إلى القاهرة ١٩٩٢ ، وجزء من هذا الحوار يتمثل في حديث يومي أقدمه عن الشِّعر من إذاعة عُمان منذ أكثر من عشر سنوات دون انقطاع ، وهو حديث أتاح لي أولاً فرصة إعادة التعرف على كثير من جوانب خريطة الشعر العربي ، وفرصة إعادة تقديمها للمتلقي العادي غير المتخصِّص . وكنت عندما أذهب إلى عُمان من حين إلى حين ، يظن كثير من الناس أنني ما زلت مقيمًا بينهم ، ربما بسبب هذا الحديث اليوميّ عن الشعر ، وأسعد بالحوار مع من ألتقي بهم ، وهم من غير المتخصصين غالبًا ، عن شيء استوقفهم عند الحديث عن المتنبي أو أبي العلاء أو شوقي أو أبي مسلم البهلاني ، ثم قدر لي أن أعود إلى عُمان عميدًا لكلية الآداب فزاد توهج الحوار الذي لم ينقطع أبدًا منذ ابتدأ .

وكما أن صلتي بالشعر ، حوارًا معه ، لم تتوقف طوال هذه الفترة ، فإن صِلته بي مناوشة لي ، واستِجابة للحظاتي الخاصة لم تتوقف كذلك ، وكان من حصاد ذلك بعض القَصائد (التي تنشر بين الحين والآخر في انتظار أن يضمَّها ديوان) .

إن الرجفة الشِّعرية التي اعترتني في صباي المبكِّر ، وأخذت شَكْل المَوْجة التي كادت أن تكون هادِرة في شَبابي ، قد تفتَّت منها دون شك ، قَدْر كَبير في رحلة ما بعد الشَّباب ، تفتت في « نَقْد الشِّعر » الذي عنيت به كثيرًا وكاد أن يستحوذ على الجزء الأكبر من نشاطي النقدي ، وتفتت في رؤيتي للأجناس الفنية الأدبيَّة الأخرى التي أحرص غالبًا على أن أدلف إليها من جانبها الشعري ، الذي لا يكون الفن فنًا والأدب أدبًا في غيابه . وتفتت أيضًا ،

فيما أظن ، في بعض سلوكي العملي ، ولا أزكي نفسي فقد يكون هذا من نِقاط الضَّعف لا من نقاط القوة ، ولكن هذه الموجة ، ما زالت تُعاودني بين الحين والحين في شكلها الشِّعري الخالِص ، وأنا أتردد كثيرًا ، قبل أن أضم كفّي وأحكم ما بين أصابعي ، وأحاول أن أقدِّم منها حسوة صغيرة ، أعرف أنها قد تكون ضَئيلة إلى جانب الأنْهار العَذْبة التي يفيض بها الشعر العربي في كل العصور .

الفصل الثاني

مفهوم اللُّغة العُليا في النَّقد الأدبي

ربما كانت بداية اتِّخاد مصطلح « اللغة العليا » "le haut langage" يعود إلى الشاعر الفرنسي الكبير ستيفان مالارميه (١٨٤٢ - ١٨٩٨) في ثورته التي أراد من خلالها أن يُحرر لغة الشِّعر من القوانين التي ترسف فيها لغة التَّخاطب ولُغة الفكر ولغة العلم ، وأن يتيح لها أفقًا عالية تتحرك فيه بدورها دون أن يعني ذلك أن تكون متحررة من قوانينها الخاصة بها ، وهي القوانين التي لم يتوقف التفكير النقدي قديمًا أو حديثًا عن محاولة التوصُّل إلى ملامحها ، مع الاعتِراف من قبل النُّقاد أنفسهم بصُعُوبة تَحديد هذه الملامح تحديدًا علميًا في كثير من الأحيان . وتتفاوت درَجات هذه الصعوبة من زاوية إلى أخرى ، حيث يحتل الجانب الإيقاعي العَروضيّ زاوية أغرت الباحثين بالوُقوف أمامها منذ فَترات تاريخيَّة مبكِّرة ، وأسلمت لهم بعض مفاتيح الإيقاع الذي لم يستسلم مع ذلك استسلامًا كاملاً ، فكانت تتحرك تحت رايته غالبًا حركات التمرد والثورة ، وإن كانت في كثير من موجاتها لا تسحب الاعتراف بالملامح القديمة بقدر ما تفتح الْمَجال أمام ملامح مستحدثة ، مطالبة تلك الْمَلامح التي كانت تشكل « الوجه الوحيد » المقبول ، بأن تنسحب إلى أرفف التاريخ ، أو أن تقنع باختيار ركن متواضع من أركان اللوحة .

لكن الطواعية النسبية لظاهرة الإيقاع العروضي وقبولها للتشكُّل في صورة

قوانين تطمح إلى تمييز اللّغة الشّعرية ، لم تلبث أن اصطدمت منذ فترة مبكّرة بإشْكاليَّة الخَلط بين الأعراض والجواهر من ناحية ، وبالوقوع فيما أسماه الْمَناطقة بالتعريفات الجامعة غير المانعة من ناحية ثانية . فمع تسليم النقاد بالأهمية القصوى لعنصر الإيقاع الشعري ، فإنه لم يتم الاتفاق أبدًا على أنه يمثِّل جوهر الشّعرية ، ومع التسليم في فترات تاريخية كثيرة بأن الشعر لا يكون شعرًا ، أو بأن لُغة ما لا تندرج في إطار اللغة الشعرية ، إلا من خلال التشكل في قالب موزون ، فإن هذا التشكل نفسه ، وباتِّفاق أصحاب الشِّق الأوَّل من المعادلة ، يمكن أن يقود إلى لُغة منظومة خالية من الشِّعر ، وإذا كانت ظَواهر الإيقاع ، مع صَرامتها « المعيارية » ، قد بلغت هذا المدى المحدود في نهاية المطاف ، من محاولة تحديد « اللُّغة » الشعرية ، فإن ظَواهر البَلاغة التي تتَّسم بجنوح أكثر نحو « الوصفية » كان من شأنها أن تعاني من فجوات أكثر ، وهي تحاول أن تحاصر اللغة الشعرية بتعريف بلاغي . فإذا كانت ظاهرة الإيقاع قد وجدت لونًا من الحيرة لتحقيق شُروط التَّعريف المنطقي « الجامع المانع » – فإن الظّاهرة البلاغية كان لا بدَّ أن تجد صعوبة أكثر في القطع بانتماء ألوان من الصور البَلاغيَّة إلى مجال لُغة الشعر ، وألْوان أخرى إلى مَجال لُغة النثر ، وغدا الأمر أشبه بمحاولة التَّمييز بين موجات البحر الْمُتداخِلة حتى وإن بدا للعيان من بعيد أن بعضًا منها يتمتع باللون الداكن ،وأن البعض الآخر تنعكس منه أشعة أكثر صفاء .

وكان اللجوء في العصر الحَديث إلى تكثيف البحث حول « الظاهرة اللغوية » عاكسًا لمدى التطوُّر الذي شهدته مناهج البحث في العُلوم الإنسانية عامة ، وفي علم اللُّغة على نحو خاص . وأبحاث فرديناند دي سوسير تُشكِّل في هذا المجال نقطة تطوُّر هامَّة . وقد قاد هذا كله إلى محاولة البحث الدقيق عن مفاهيم مثل « اللغة » و « الشعرية » و « العليا » .

ولقد كانت عبارات دي سوسير التي نقد بها طريقة تناوُل السّابقين لقضية اللغة مؤشرًا للاتِّجاه الحديث الذي سوف يتصاعد شيئًا فشيئًا حتى الوصول إلى محاولة تحديد اللغة العليا . يقول دي سوسير ، في مقدمة كتابه الشهير *Cours de Linguistique Générale* : « لقد بدأت الدراسات السابقة بما أسمته ‹‹ القواعد ›› وهي دراسات بدأها الإغريق ، و واصلها بصفة رئيسية ، الفرنسيون ، وقامت على أساس المنطق ، وهدفت فقط إلى الوصول إلى القواعد التي تميز الأشكال الصَّحيحة من الأشكال غير الصَّحيحة ، واعتمدت على اتِّجاه مِعياري بَعيد عن الملاحظة الخَالِصة ومعتمد على وجهة نَظر شديدة الضيق . » وكانت سخرية دي سوسير من الذين يفَضِّلون الحوار مع قَواعد الهَياكل المنطقية للغة ، بدلاً من الإصغاء إلى الواقع ورَصْده حين شبههم بالذين يفضلون النظر إلى صورة إنسان بدلاً من مطالعة وجهه .

إن ملاحظات دي سوسير أحدثت منذ أن طرحت سنة ١٩١٦ ثورة أساسيَّة في مناهج دراسة اللغة . وقدمت ، فيما يخص أطروحتنا ، المهاد الأساسي الذي يمكن أن تنطلق منها دراسات وَصْفيَّة ، يمكن أن يتشكَّل منها في النِّهاية بعض الْمَلامح الأساسية لما حلم به مالارميه في نهاية القرن الماضي وأسماه « اللغة العليا » وهو يتحدَّث عن لغة الشعر .

وعلى كثرة الدراسات الجزئية التي مهدت لتشكل مَلامح هذه النَّظرية لدى النقاد واللغوين المحدثين ، فإن الدِّراسات النَّقدية المعاصرة ، تدين للناقد الفرنسي جون كوين Jean Cohen ، بتقديم أعمق دراستين متكاملتين في هذا الصدد ، تشكَّلت منهما نظرية ناضجة لقضية اللغة العليا ، وهاتان الدراستان ظهرتا في كتابيه :

١ - بناء لُغة الشعر *Structure du Langage Poétique* الذي صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٦٦ عن دار Flammarion بباريس ، وصدرت ترجمتنا العربية

الأولى له سنة ١٩٨٥ عن « دار الزهراء » بالقاهرة ، كما صدرت الطبعة الثالثة من هذه الترجمة ١٩٩٣ عن « دار المعارف » بالقاهرة ، وقد صدرت لهذا الكتاب ترجمة أخرى سنة ١٩٨٦ تحت عنوان « بنية اللغة الشعرية » أصدرتها دار توبقال بالمغرب .

٢- اللُّغة العليا ؛ نظرية الشعرية Le Haut Langage; Théorie de La Poéticité

وقد صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٧٩ عن دار فلاماريون للنَّشر بباريس وصدرت ترجمتنا العربية له سنة ١٩٩٥ ، في إطار المشروع القومي للتَّرْجمة عن « المجلس الأعلى للثقافة » بالقاهرة ، ثم صدرت ترجمتنا للكتابين معًا في مجلد واحد تحت عنوان « النظرية الشعرية » عن « دار غريب » سنة ٢٠٠٠ .

ويتكفل كل واحد من هذين الكِتابين بتقديم جانب من جوانب نَظرية « لغة الشعر » القائمة على أن تلك اللُّغة مضادَّة للغة النثر في جميع مستوياتها ، وأنها من خلال هذا التضاد تشكل « اللغة العليا » .

لقد بدأت الفرضيَّة بالإشارة إلى حقيقة ينبغي الانطلاق منها وهي وجود قسمين هما النثر والشِّعر ، وإلى أحدهما بالضَّرورة ينتمي أي نص مَكْتوب ، وهدف الدِّراسة العلمية للغة الشِّعر هو مَعرفة الأُسس الْمَوْضوعية التي يعتمد عليها تصنيف نص ما في هذا القسم أو ذاك ، و هل هناك خصائص توجد في كل ما يوجد تحت الشِّعر ؟ وإذا كان الردّ بالإيجاب فما هي تلك الخصائص ؟ والبحث عن هذه الخصائص من خلال فهم علمي يقتضي اللُّجوء إلى المنهج الوصفي ، والاحتكام إلى المعايير الإحصائيَّة لقياس الظاهرة ، والأساس الذي يقوم عليه القياس هو الأخذ بمبدأ « المعدل » norme والمجاوزة écart مع التَّحديد اللُّغوي لمعنى المعدل والتحديد الجمالي لمعنى المجاوزة . وقد تم اختيار العينة بطَريقة متوازية من خلال ثَلاثة عصور مُتتالية ، هي : الكلاسيكيَّة

والرومانتيكية والرمزية ؛ واختيار ثلاثة شعراء من كل عصر ، هم على التوالي : كورني ، راسين ، موليير ؛ ولامارتين ، هيجو ، فيني ؛ ورامبو ، فيرلين ، مالارميه ؛ وإجراء رَصْد للظَّواهر الإيقاعيَّة واللغوية في العيِّنة المختارة من خلال مقارنتها بنقطة المعدل المتمثلة في « النثر » بدرجاته المختلفة من نثر التعبير عن الحقائق الرياضية حتى نثر التعبير عن المشاعر الإنسانية ، ومن خلال الْمُقارنة الدّاخليَّة للتطوُّر المحتمل في لغة الشعر ذاته . وقد أسلمت هذه المقارنات إلى مجموعة من الأسس التي بنيت عليها النظرية ، ومن هذه الأسس أن الشعر خروج منظم على قواعد اللغة النثرية ، وكل أداة من أدواته تختص بكسر واحدة من هذه القواعد التي تشكل القانون اللغوي ، والشِّعر إذن ليس هو النثر مضافًا إليه شيء ما ، ولكنه « المضاد للنثر » ، ومن هذه الزاوية فإنه قد يبدو شيئًا سلبيًا تمامًا كأنه شكل « معتل » للغة ، لكن هذا العنصر الأول يتضمن عنصرًا ثانيًا إيجابيًا ، هو أن الشعر لا يهدم اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها وفقًا لتخطيط أسمى ، فالهدم الذي تحدثه الأداة يتلوه بناء على نمط آخر .

ومن هذه الزاوية يتم تناول ظاهرة الإيقاع لا باعتبارها دَلالة موازية للشِّعر ، بل باعتبارها أداة من أدوات التفرقة بين المنطق اللغوي لكل من الشِّعر والنَّثر من خلال عَلاقة التَّوازُن أو كسر التوازي بين الصوت والمعنى ، فإذا كان هذا التوازي يبدو واضحًا في المقال النثري ، ويتم معه تلوين الصوت اتِّصالاً أو خفوتًا أو توثقًا تبعًا لدرجات المعنى الموازية ، فإن الشِّعر يتسم بانعدام العَلاقة بين الجانبين ، فالصوت يظل متصلاً أحيانًا رغم انقطاع المعنى ، أو ينقطع رغم اتصاله ، وليس الوقوف عند نهاية الأشطر أو « التضمين » العروضي بين الأبيات المتتالية ، إلا ظاهرة يتَّسم بها الشِّعر في كل لُغات العالم ويشكل من خلالها خاصة مُضادَّة للنثر ، وعند دراسة التطور الدّاخلي لهذه الظاهرة

يتضح أنها لا تقف عند حدود الشعر الكلاسيكي الذي يمكن أن يقال فيه إن ضرورات الوزن أو القافية هي التي فرضت الوقف أو الاتِّصال ، ولكن الظَّاهرة تمتدُّ إلى الشعر الحديث الذي يتخفَّف من كثير من قوانين الإيقاع الصارمة لكنه يحافِظ على ظاهِرة عدم التوازي المعتمد بين الوقفات الصوتية والوقفات المعنوية . والنقاد الفرنسيون يَضْربون على ذلك أمثلة عديدة منها أبيات كلوديل :

لا
البِحار ولا
السَّمك الذي سمك آخر على
وشك أن يأكله لكنه الشَّيء ذاته والبِرْميل كله
والوريد الحي
والماء نفسه والعَناصِر ، إنَّني ألعب ، إنني أتالق

ونستطيع أن نلحظ نفس الظَّاهرة في الشِّعر العربي القديم والحديث ، وليست ظاهرة « التضمين » المشهورة عند العروضيين ، والتي تطبق على شعر زهير بن أبي سلمى وبدر شاكر السياب في وقت واحِد إلا دليلاً يؤكد هذه الخاصية في لغة الشعر العالمي .

ويبني على هذه الظَّاهِرة ظاهِرة أخرى يقف فيها الشعر مضاداًّ للنثر ، وهي ظاهرة توصيل الرِّسالة للذهن ، أو تعمُّد التَّشويش ، فالنثر من خلال اللُّجوء إلى تَباعُد الأصوات في الكلمات المتشابهة يحرص على عدم الخَلْط بين الوحدات الصوتية ، والشعر من خلال ميله إلى التَّجنيس و وسائل التزيين الصوتي واتخاذ أصوات القافية في كَلمات مختلفة المعنى ومن شأنها أن تكون مختلفة الصوت ، من خلال هذا كله يقدم نهجًا في البناء اللُّغوي مضاداًّ لمنهج بناء « المقال » المنطقي ، وهذا المبدأ يفسر الجنوح الطَّبيعي للشِّعر نحو الغُموض

والاضطراب المتعمد في استخدام علامات الترقيم واللُّجوء إلى المساحات البيضاء في القصيدة الحديثة ، وإذا كان هذا التَّضاد يحدث على المُستوى الصَّوتي والشَّكلي فإنه يحدث كذلك على مستوى البنية المعنوية ؛ حيث تظهر الدراسات الإحصائية جنوح لُغة الشِّعر إلى قوانين مُضادَّة لقوانين لغة النثر ، فالقانون العام الذي يحكم البنية الإسنادية للنثر هو قانون الملاءمة بمعنى قابلية المسند للاقتران المعنوي بالمسند إليه ، فيمكن أن يقال حصان أبيض أو حصان أسود ، لكنه لا يقال في الجملة النثريَّة العادية : « نَملة تجر حصانًا » حتى وإن أجاز التركيب قانون الفعل والفاعل والمفعول ، الذي يمكن أن تتكون منه عبارات كثيرة مثل عبارة تشومسكي « أفكار باهتة خضراء تنام في غضب » .

وبين طرفي محور التَّلاؤم التّام وعدم التلاؤُم التام لطرفي الإسناد ، توجد درجات كثيرة ، يمكن وقوع الجملة على واحِدة منها ، ولغة الشعر تجنح دائمًا إلى عدم التلاؤُم ، على حين تجنح لغة النثر إلى الطرف المضاد ، وأحيانًا تعبر العملية الإسنادية جسرًا وسيطًا ثالثًا بين الطرفين ، وهو ما يميز العملية الاستعارية ، والشاعر من ثم يلجأ إلى الرسالة الوسيطة لكي يغير اللغة ، وإذا كان الدوران ضروريًا ، فهو كذلك لأن الطريق الموصل بين « س » و « ص » مغلق ولا بد لهما من وجود « ك » ، وإذا كانت القصيدة تنتهك قانون الكلام فإنها تفعل ذلك لكي تأتي فتعيد ترتيب القانون من خلال تحولها هي ، وهنا يكمن هدف كل شعر : إحداث تحولات في اللُّغة وهي في نفس الوقت تحولات في التفكير .

إن قوانين المخالَفة في بنية اللُّغة الشِّعرية بالقياس إلى لغة النثر تبدو كذلك عندما تتأمل ظاهرة مثل ظاهرة « الصفة » من خلال وظيفتها المألوفة في النَّثر وتعمد مخالفة هذه الوظيفة في الشِّعر . فالتَّحديد هو الوظيفة الأولى للصفة ، فعندما يقال « الولد الذكي » فالصفة تحدد طائفة معينة دون غيرها ، ويمكن أن

يعبر عن ذلك بالمعادلة الأولى : أ × ب = حـ

لكن عندما يقال : الإنسان الفاني ، فنحن مع صفة من حيث المعنى لا تضيف شيئًا للموصوف ، ونحن هنا مع معادلة ثانية : أ × ب = أ

لكننا غالبًا ما نجد أنفسنا في الشعر مع معادلة ثالثة : أ × ب = صفر ، عندما نقول : « الصوت الأخضر » وهي معادلة تشيع مع المعادلة الثانية في الشعر ، لكي تسير في اتجاه مضاد لوظيفة « التحديد » التي تنتهجها لغة النثر بصفة عامة وتمثلها المعادلة الأولى .

اللغة الشعرية إذن ،ليست هي اللغة النثرية ، وقد أضيف إليها بعض جوانب التحلية أو الإيقاع أو التصوير ، ولكنها « لغة عليا » تنفر أولاً من الخصائص النثرية وتقف على النقيض منها سلبًا ، ثم تؤسس لنفسها منطلقات خاصة ، منطقية وتركيبية وجمالية وكونية .

فعلى مستوى الأساس المنطقي ، يوجد نمطان للغة أو قطبان لها ، يأخذان خصائصهما انطلاقًا من لونين متضادين من المنطق ، فالنمط غير الشعري ينتمي إلى « منطق التخالف » حيث توضع كل وحدة في علاقة مع وحدة ليست إياها ، وتبعًا لصياغة هذا المبدأ يقال : « س » ليست اللا « س » ، والنمط الشعري على العكس ينتمي إلى منطق التماثل ، حيث توضع كل وحدة في علاقة مع ذاتها ومن أجل ذاتها ، وتبعًا لصياغة مبدأ التماثل يقال : « س » هي « س » ، وعلى هذا الأساس ينبغي التّفريق بين النظرية القديمة التي كانت ترى أن الوحدات الرمزية السيميولوجيَّة لاتؤدّي وظيفتها إلا من خلال التفاعُل مع وَحْدة أخرى ، على حين ترى نظرية « اللغة العليا » أن اللغة الشِّعرية تؤدي وظيفتها من خلال « نَقْض البناء المضاد » . وهذه النَّظرية لها مصراعان متصلان لكنهما متمايزان من خلال اعتماد كل منهما على محور متخالف من محاور اللغة :

أولهما المصراع التَّصوُّري أو المثالي ، وهو بذاته يرتكز على :

فرض لغوي ويصنع بدوره من إجراءين متقابلين ومُتكاملِين هما : **النقيض والكلية** ، فأما « النَّقيض » فيحتكم إلى مبدأ دي سوسير في التَّقابُل الذي يمكن أن يحكم البناء النثري العقلاني . وأما « الكلية » فإنها تقوم على استراتيجيَّة إيقاف عمل المبدأ السابق وإلى مدِّ عملية الإسناد ، من خلال نَقْض البناء المضاد ، لتتعدى جزئية عالم الخطاب إلى كليته ، ومن ثم فإن فكرة النَّقيض في المجاوزة الشعرية ، تبدو وكأنها وسيلة تؤكد للغة كليتها الإيجابية الدَّلالية من خلال عنصر سلبي يتمثَّل في رَفْض فكرة « النَّقيض الملازم » في اللُّغة غير الشِّعرية . ولتَبْسيط هذا المنطق نقول إن لغة النثر قائمة على أساس منطقي فَحْواه أن الحكم بإثبات « الظلمة » لشيء معناه في نفس الوقت الحكم بنفي نَقيض الظُّلمة الملازم وهو « النور » ، فلا يمكن أن يوصف الشَّيء بالنقيضين ، لكن لغة المجاوزة الشِّعرية عندما تقول « الظلام المتوهج » فإنها ترفض مَبْدأ نفي النَّقيض الملازم وتلجأ إلى مبدأ « الكلية » .

والمِصْراع الثَّاني الذي تقوم عليه النظرية هو المِصْراع التركيبي ومن خلاله يتخلى الخطاب الشِّعري عن مبدأ التَّلاحُم الداخلي أو ملاءمة الْمُسند إليه ولكنه يؤكد في الوقت ذاته على التوافق أو التراسل الشُّعوري للوحدات التي يتشكَّل منها الخِطاب ، والنَّص الشِّعري يمكن أن يعد من هذه الناحية « فيضا شعوريًا » ، ومن هنا فإنه يشكل لغة مطلقة .

إن اللُّغة العليا وفقًا لهذا التَّصور لا تخلق شاعريَّتها ، وإنما تستعيرها من العالم الذي تصفه . وإذا كان هناك نمطان من اللغة ، فلأن هناك نمطين من التجربة ، وكل منهما مكتمل في ذاته ، ومن خلال هذا تُصحِّح النظرية الخَطأ الذي تنهمك فيه دراسات الشعر المعاصر والقائم على تعريف الأدب انطلاقًا من عَتامة اللُّغة أو عدم شفافيتها ، لأن في ذلك إنكارًا لذاتية اللغة ، فهي رمز

والرمز لا يكون رمزاً إلا إذا انفصل عن ذاته ، وتفتت ، وفصل لكي يعاد بناؤه كرمز له وجهان ، وأن يكون وجه الدال فيه يرسل إلى وجه الْمَدْلول ، لكي يشكلا فيما وراء الرَّمز وَحدة تختلف عن الرَّمز ذاته . وهذه النظرية تنتمي من هذه الزّاوية ، إلى التَّقاليد العَريقة للطَّريقة الإيمائية ، فالشِّعر كالعلْم يصف الدنيا كما أنه يشكل أنثروبولوجيتها ولكنه يصفها بلُغته الخاصَّة ، وكما يقول مالارميه :

« إن الأشياء مَوْجودة
ونحن لم نخلقها
إننا التقطنا فقط خيوط العَلاقات بينها
وهذه الخُيوط هي التي تنسجُ الشّعر
وتتشكَّل جوقته الموسيقيَّة »

وإلى جانب هذا المبدأ في نفي « النَّقيض الملازم » في اللُّغة العُليا ، يتم كذلك إثارة مبدأ « المرجعية » أو « الكلية » في عملية الإسْناد ، حيث يبدو انتماء اللغة إلى نمط من هذين النمطين مؤشراً إلى انتمائها إلى اللغة العادية أو « اللغة العليا » . إن لُغة النثر لا بد لها أن تحقق مرجعية كل مفرد لتحقق معقولية الإسناد ، ويمكن التقاط فحوى التراكيب ، فكلمة « أنا » مرجعيتها المتحدث الأول وكلمة « الشروق » مرجعيتها الزمنية طُلوع النهار ، وكلمة « شاطئ » مرجعيتها المكانية شاطئ البحر أو النهر . لكن « اللغة العليا » تتحرَّر من فكرة المرجعيَّة ويترتَّب على ذلك التحرُّر من فكرة مُلاءمة الإسناد ، ويوضح جون كوين ذلك من خلال جملتين تعبران عن الألم وتبدوان للوهلة الأولى متعادلتين وهما : ١ - آه ٢ - أنا أتألم

لكن جملة « أنا أتألم » لها مرجعية تحيلها إلى تَجربة مُعيَّنة هي تَجْربة المتكلم « أنا» والتي يلازمها النَّقيض المضاد « اللا أنا » : أنت أو هو أو هي . .

إلخ فيكون : « أنا أتألم » لها مضاد وهو « أنت أو هو . . إلخ لا يتألم » . وعلى العكس من ذلك تبدو الجملة الأولى : « آه » فهي لا تحمل محدودية أو مرجعية من أي لون « فالتعجب مسند دون مسند إليه ، ومن هذه الزاوية فهو يشير إلى التجربة الكلية . إن الفرق بين التعبيرين ليس فرقًا وصفيًا ولكنه فرق مرجعي ، وهو لا يتأسس بناءً على محتوى الوصف ولكنه يتأسس على درجة الامتداد ، إنه ليس فرقًا نوعيًا ولكنه فرق كمي .

ونموذج التعجب هو تبسيط لنموذج النمط البِنائي للُّغة العليا – لغة الشِّعر. وكما يقول بونتي « يتميز الشعر عن الصراخ ، لأن الصُّراخ يستخدم جسدنا على النحو الذي أعطتنا إياه الطبيعة أي من خلال وسائل التَّعبير ، على حين أن القصيدة تستخدم اللغة . إن الشعر يستخدم المسند الذي تستخدمه اللغة غير الشِّعرية ، إنه يقول كما تقول هذه اللغة ، إن الأشياء كبيرة أو صغيرة ، بيضاء أو سوداء ، حارة أو باردة ، لكنه يصنع من كل واحدة من هذه الأشْياء ‹‹ الكَلمة – الصَّرخة ›› . إن الشِّعر ذو جوهر تعجُّبي ، ويكفي أن نُصغي السَّمع لكي نسمع داخل صوت المتحدِّث ، الأصْداء القادمة من التعجب المتضمن المنساب . »

إن هدف اللغة العليا أن ينجح الشاعر في أن يقول « الزهرة » دون أن يستشير في نفس الوقت « اللا زهرة » التي تؤكد المبدأ البنائي « النَّقيض الملازم » حتمية وجودها ، وأن يستل ما يريده من المكان كموطِن للتعاقُب والرُّكود في عالم النَّقائِض المتلازمة ، وأن يبني عالَمًا خاويًا من المكان والزَّمان تعطي الأشياء نفسها باعتبارها كُلِّيات نهائية الشَّيء لا خارج له والحدث لا قبله ولا بعده والصورة هي نفي النَّفي أو نَقْض النَّقيض .

إن النظر إلى لُغة الشِّعر باعتبارها نظامًا للمجاوزة قد تظهر الشعر وكأنه نفي خالص وتفكيك لِبناء اللغة ذاته ، لكن إذا كانت اللُّغة الشِّعرية هي التي

تتشكل باعتبارها نفيًا لذاتها فإن القضية ستنقلب ، فالاستراتيجيَّة الانعطافية مثل استراتيجية نفي النَّفي ، تعيدُ اللغة إلى إيجابيتها المطلقة ، والتعريف الذي يمكن أن يقترح في ضوء هذه النظرية للشعر هو : الشِّعر لغة لا نقيض لها ، الشعر ليس له مُضادّ ، إنه - كما هو - سِياق لكليَّة المعْنى . ففي الجُملة النَّحوية النثرية يحصر المسند إليه الإسناد في جُزْء فقط من عالم الخِطاب ، لكن في الجُمْلة الشِّعرية من خلال تفكيك البِناء الإيجابي ، يتعادل المسند إليه مع عالم الخِطاب ، فالشعر إذن يضيف خاصيَّة أخرى إلى اللغة التي يستخدمها ، فكما أن لغته لا نقيضَ لها ، فإنها كذلك لغة شُمولية لا حدود لها .

إن فكرة القابلية للنفي أو عدم القابلية ، والمحدودية أو الشُّمولية تُشَكِّلان علامات فارقة بين لُغة النَّثر العقلانية ولُغة الشِّعر العليا ، ومن خلال هذه العلاقات يمكن أن تعود نظرية اللغة العُليا على كثير من التَّفسيرات الجمالية للبلاغة التقليدية باقتراحات جديدة ، في إطار البحث عن السمة الملائمة للتصويرية ، فالفرق مثلاً بين تعبير « فكرة حزينة » و « فكرة سوداء » ليس هو الفرق بين التَّجريد والتَّجسيد كما افْترضت ذلك البَلاغة القَديمة ، إنه الفَرْق بين القابل للتَّضاد وغير القابل لَهُ ، وما يُميِّز الصّورة عن اللا صورة هو قابلية التَّضاد أو يمكن أن يقال قابلية الإنكار ، فأنت يمكن أن تنكر أو تكذب جملة « الرجل شرير » ولكن لا يمكن أن تنكر أو تكذب جُمْلة « الرجل ذئب » لأن « شرير » لها نَقيض وهو « خيِّر » فتقول : « بل هو خَيِّر » ولكن ليس للذئب نقيض باعتباره رمزًا للشر .

ومن خلال نفس المعايير تناولت النَّظرية قضية دَرجات القُرب والبُعد بين أطْراف الصورة وما يترتب عليها من الحكم البَلاغي التقليدي بالطَّرافة أو الابتذال . وقد لمحت البَلاغة القديمة قضية فوارِق الدَّرجة عندما ميَّزت بين

الصّورة القريبة والصورة البعيدة لكيلا تستحسن النوع الثاني . ومن حسن الحظ ، كما يقول جون كوين ، أن الشّعر لم يستجب لوجهة نظر البلاغة وتابع في مجمله المبدأ الذي أشار إليه أندريه بريتون حين قال : « بالنسبة لي أرى أن أقوى الصّور هي التي تقدّم أعلى درجات الاعتِباطية » . وملاحظة بريتون تصب في دائرة التقريب الاعتِباطي بين طَرفي الصّورة أي بين مَدْلولين ليس بينهما مَلْمح سيمانتيكي مشترك ، وهو ما يوقف كل مُحاولة لاختِزال دائِرة « الاستِعارة - المَنْطق » وفي نفس الوقت يوقف سياق النص التكميلي .

وفي إطار التَّفرقة بين المحدودية ذات المرْجعيَّة والشُّمولية المطْلقة ، يناقش جون كوين العِبارة الأولى من رواية « الغريب » لألبير كامي : « اليوم ماتت أمي » لكي يكتشف وجود المجاوزة والانعطاف من ثلاث زوايا ، أولها : استخدام صيغة الماضي الْمُرَكَّب passé composé ، وهي صيغة قَريبة من اللّغة اليوميَّة ، في رواية أدبيَّة مَرْموقة ، وإلى جانب ذلك تحتوي الجملة على صورتين ترتبطان بمحوّلين هما : « اليوم وأمي » فزمن النطق والشخص الناطق غير محددين ، والمصطلحان غير قادرين على أداء وظيفتهما المرجعية ، ونتيجة لذلك يمكن أن يكونا عرضة للاتهام بعدم أداء مُتطلبات القواعد ، وغياب أي إشارة حول زمن النطق في كلمة « اليوم » يشي بأن معناها - خلافًا لما تقوله المعاجم - يوم ما أو أي يوم ، وكذلك كلمة « أمي » فهي أم لمتحدث غير معين ومن ثم فهي تشير في وقت واحد إلى أي أم ، وإلى أم معينة ، وكلمة « اليوم » غير قابلة لأي شيء آخر ، ومن هنا تتأكد شُمولية الجُملة الإسنادية ، « اليوم ماتت أمي » التي تشير عادة إلى مسند معين في مكان معين يحدده الزمان والمكان . لكن العوز المرجعي قفز على حدي الزمان والمكان ، فالموت أصاب « فردًا واحدًا في العالم » في « يوم واحد في العالم » ، وهذا هو ما تسعى اللغة العليا لتحقيقه دائمًا من خلال تحطيم قيود الزمان والمكان

والمرجعية .

ومن القضايا القديمة التي وجدت تفسيرًا جديدًا في ضوء نظرية « اللغة العليا » ، قضية « المستوى الصوتي للشعر » ، وقد اعتقد الشعر لأزمان طويلة أنه توجد في هذا المستوى خاصيته الوحيدة ، والواقع أن الوزن يبدو في النظرة الأولى مجرد تغطية بنائية بسيطة أو زينة للخطاب تضاف إليه دون أن تغير منه ، أي أن الشعر = نثر + موسيقي وهذا الظَّن لا يمكن أن يكون كله وهمًا ، وينبغي أن يناقش كل احتمال ، فمن الممكن أن تكون الملامح الصَّوتية قادرة على بناء طبقة جمالية مستقلة ، ومن الممكن كذلك أن يكون تكرار الوحدات الصَّوتية قادرًا على خلق نوع من فعالية التخدير المغناطيسي hypnose وهو تخْدير ملائم للحالة الشعرية عند المتلقي ، لكن ما أظهره التحليل هو وجود نزعة مضادة لقوانين البناء في كل من الوزن والقافية ، وكان الشعر الكلاسيكي يجهد لإحداث التوازن بين البيت والعبارة أي بين الوَحْدة الصَّوتية والوحدة المعنويَّة ، وعندما بدأ التَّضمين العروضي في الظُّهور بدأت إدانته لأنه كان يقسم الجملة بين بيتين متتاليين ، ولكنه شيئًا فشيئًا بدأ يشكل ملمحًا رئيسيًا من ملامح اللغة الشعرية ، وازدادت جرأة التَّضمين فأصبح يعزل الفعل عن الفاعل والصِّفة عن الموصوف ، ثم ازداد حدةً فأصبح يفكك حروف الكلمة الواحدة وينثرها على أسطر متتالية ، بل إن التَّفكُّك التركيبي أصبح هو الملمح الوحيد الذي يفرق اليوم بين قصيدة النثر وبين « النثر » . وقد رأى جون كوين أننا نستطيع أن نعطي لأي مثال عادي الإيهام بأنه شعر من خلال إحداث التفكيك التركيبي وتوزيعه كتابيًا بطريقة « التضمين » مثل أن نقول :

أمس على الطَّريق
الزِّراعي
سيارة منطلقة

بسُرعة مائة كيلو في
الساعة
اصطدمت بـ
شجرة
ركابها الأربعة لقوا
مَصْرعهم

فمجرد كتابة النَّص بهذه الطَّريقة يجعله يدخل في دائِرة الإيهام الشعري لأنه اصطنع وَسيلة خاصَّة بالشعر .

ويمكن تفسير ظاهرة القافية والتجنيس أيضًا من نفس المنطلق ، فهي اختراق لقاعدة في الأداء اللغوي تربط بين التطابق الصوتي والتطابق الدلالي . وإذا كانت اقتصاديات البيان قد فرضت على اللغة توازيًا اعتباطيًا بين كل دال ومدلول مقابل له – فإنه يبقى أن كل متكلم لديه نزوع إلى التحليل ، وهو ما دعاه « بالي » الغريزة الاشتقاقيَّة ؛ فالدَّوال المتشابهة توجد بها مدلولات متشابهة ، وهو ما لاحظه دي سوسير وجاكوبسون ، لكن الشِّعر يملك من ملامحه الملائِمة ، ملامح تفخيم الدال وتوسعة احتمالاته ، ومن خلال بنائه الداخلي تفقد الطبقة الصَّوتية وظيفتها الشَّفَّافة النَّاقلة لفحوى مدلول معين وتجد في الوقت نفسه وظيفتها في الدِّلالة الخام الصَّافية ، والقافية من خلال موقعها المتميز في آخر البيت ، والتَّناغُم الصَّوتي الذي تحتوي عليه ، تفرض على المتلقي تشابهات صوتية ، لكن القارئ يفاجأ بمدلولات مختلفة لدَوال مُتشابِهة ، فتتفكك صَرامة العَلاقة بين الصوت والدلالة ، وهي نفس الظاهرة التي توجد في الجناس .

إن قمة التفكُّك قد تصل حدًّا يصبح معه الحرف وحدة مستقلَّة تُشكِّل سَطْرًا أو بيتًا كما حدث في قَصيدة جورسو حول القنبلة النووية ، إذ يقول :

أنا
و
ر
ق
ة
س
ق
ط
ت
واحد
أنا
لا شيء

وخلاصة مَوْقف النَّظرية في هذه القضية ، أنه في اللّغة كما يقول دي سوسير ، لا توجد إلا الفروق ، فهُناك مبدأ تركيبي هو أن « اللاشعر » يؤكِّد والشِّعر يعارض ، ومن خلال استراتيجية الانعِطاف ، يوقف تحقُّق فِكْرة الفروق ، ويمنع تجسد النَّفي ، وهو يعيد اللغة إذن إلى صورتها الوضعيَّة الإيجابية ، ففي داخل اللغة لا تملك الكلمة هويتها إلا من خلال احتلالها للموقع المقابل لنقيضها ، وهي لا تتحدد إلا على أنها « الأخرى » بالنسبة « للأخرى » .

وفي اللّغة الشعرية يبدو الأمر على العَكْس ، فالكَلمات تولد وقد تحررت من كل مُضاداتها ومقابلاتها ، تجد من جديد هويتها ذاتها ، وفي نفس اللحظة تجد « كليتها » الدِّلالية المُشعَّة ، فكلمة « أخضر » لم تعد تعني « غير أحمر » ولكنها تعني فقط صَفاء وروعة الخضرة ، فالشِّعر هو الرّمز المطْلق والمدْلول

المبهر .

وتُثير نَظريَّة « اللغة العليا » قضية « المعنى الشعري » ، وانطلاقًا من بيت رامبو « من يفهم عني ما أقول ؟ ينبغي أن ينسل أو يطير ، أيتها الفصول ؟ أيتها القصور » تثار مشروعية إمكانية طرح السؤال حول فهم الشِّعر ،وهو سؤال يذكر بالحوار القديم بين ابن الأعرابي وأبي تمام :

« لم لا تقول ما يفهم ؟ – ولم لا تفهم ما يقال ؟ »

لكن الشعر في نهاية المطاف هو لُغة ، واللغة لا تعد لُغة إلا إذا كانت تعني أو تقول ، لكننا يمكن أيضًا أن نتساءل : ما معنى يفهم ؟ هل معناه : يلتقط المعنى ؟ وهل هناك وحدة لما يسمى بالمعنى ؟ وهل هناك نَمط واحد للمعْنى ؟ ومن وجهة نَظر اللُّغة العُليا ، تعمل اللغة الشعرية على تحطيم البنية القائمة على التَّقابُل والتي تعمل داخلها الدلالة اللغوية ، إنها تطلق سَراح المعنى من الصلات الدلالية التي تربطه بنقيضه ، وهي الصِّلات التي يتشكل منها مستوى اللغة والتي تجسد مستوى « اللا شعرية » في الخطاب .

فالمعنى الشعري كلي ولا مقابل ومضاد له ، وعلينا أن نتساءل كيف يترجم وظيفيًا هذا الفارق البيني من وجهة نظر المتلقي الذي يتعامل شعريًا مع اللغة ؟ لقد كتب مالارميه يقول حول أحد نصوصه :

« إن المعنى ، إذا كان هناك معنى ، يثار من خلال التزاوج الداخلي للكلمات ذاتها عندما نتركها تذهب مع الوشوشات مرات عديدة لكي تثير إحساسا سحريًا إلى حد ما .» ومع أن شعر مالارميه ينتمي كثير منه إلى شَريحة الشعر المبهم ، فإنه لم يرفض الحوار حول المعنى ، لكن ليس كل الشعر مبهمًا . والشعر الكلاسيكي يبقى في مجمله قابلاً للتفسير ، ولكن القضية الرئيسية تكمن في أننا حتى لو اعترفنا بأن تفسير الشعر ممكن وقلنا إن

« ص » تحمل معادلاً دلاليًا مقبولاً لـ « س » ؛ فإن هذه المقولة ينبغي أن تعدل منها حقيقة أخرى ، فإذا كانت « س » مقولة شعرية فإن « ص » لم تعد كذلك ، وخلال الحركة من الأولى إلى الثانية ، فإن المعنى من خلال مفهومه قد يبقى - لكن الشاعرية تختفي في الطريق ، ولقد كان كلوديل يقول :

الكَلمات التي أقولُها
هي نَفْسُ الكَلِمات التي تُقال كُلَّ يَوْم
ولكنها لَيْسَتْ على الإطلاق نَفْسَ الكَلِمات

إن الشعر لُغة « مثيرة » وهو من هذه الزاوية يختلف عن اللغة الأخرى غير الشِّعرية التي يمكن أن تُوصَف بأنَّها « مشيرة » ، والتقابل بين مثير ومشير هو الملمح الوظيفي الملائم للتقابل بين شعر - لا شعر .

إن الشعر شأنه شأن العلم يصف الكون ، لكنهما لا يصفان نفس الكون ، فالكون الذي يصفه العِلم هو الكون الكوزمولوجي ، فالأشياء ليس لها هنا مجال محدد إلا من خلال العلاقات التي تقيمها معنا نحن ، والشعر أيضًا يبحث عن جوهر الأشياء ولا يستهدف ، خلافًا لما نتوقع ، الذات المفردة في تصوراتها المقابلة للتصورات العامة ، فهو يبحث في « خضراء » عن الخضرة ، وفي « أنثى » عن الأنوثة متفردة ومتطابقة من خلال التجسيد . وبهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن الحقيقة الشعرية بالمعنى التَّقليدي للمصطلح ، شريطة أن نعبر من مجال علم الكائنات إلى علم الظَّواهر ، وأن نستبدل بالأشياء التجارب . إن القصيدة تصف التَّجربة المعاشة في كلمات معاشة ، إنها تتحدَّث عن الوجود بلغتها الخاصة ، ومن أجل هذا فإن الشاعر محتاج لكي يكون شاعرًا إلى شيء آخر غير الإبداعية اللّغوية ، إنه محتاج إلى الحساسية القوية التأثرية ، والموهبتان ليستا دائمًا متلازمتين ، فيمكن أن توجد حساسية شعرية عميقة دون أي موهبة للخيال اللغوي ، وهنا تتشكل طبقة متذوقي

الشعر أو نقاده .

إن المعنى الأنثروبولوجي للعالم الذي يعيشه الإنسان ، ينكشف عنه النقاب داخل الصورة الشعرية ومن خلالها – ولقد قال هيدجر : « إن العالم الشعري هو العالم الإنساني ، والشِّعر هو الخطاب الذي يصف حقيقته . » وقال باشلار عن الشعر : « إنه هو الوصف الصادق للظاهرة الإنسانية » لأن الوصف الفلسفي لهذه الظّاهرة ، إنما يصف نفسِ القيم ولكن من خلال لغة تصورية ، والشعر من خلال اللجوء إلى اللغة التأثُرية يسمح لنا – لا بأن نفكر حول هذا العالم – ولكن يسمح لنا بأن نراه ، بل ومن بعض الزَّوايا ، بأن نراه يحيا ، ومن أجل هذا فإن إعادة قراءة الشعر ليست حشوًا زمنيًا ، فالقصيدة غير قابلة للنفاد ، لأنها التقطت كتجربة ، والتجربة حدث تاريخي ، وهو على خِلاف التصوُّر الذي لا يمكن أن يودع في الذاكرة مختلطًا بمعارف الذات . إن التجربة هي دائمًا دعوة للحياة أو للحياة من جديد ، واللّغة التي توضحها هي أيضًا لُغة مُعاشَة ، في لحظة وُجود ، وكل شِعر بهذا المعنى هو « حدثية تاريخية » وهذه ميزة الشِّعر الخاصة ، وكل لُغة شِعريّة بهذا المعنى هي « لُغة عليا » .

الفصل الثالث

اللِّسانيّات ونَظريَّة الأدب

العَلاقة بين اللِّسانيات ونظرية الأدب أو بين علوم اللُّغة وعلوم الأدب علاقة قَديمة متجدِّدة ، لكن هذا الحكم العام لا ينبغي أن يفهم منه أنه ليس في الأمر جديد ، وأن ما يثار حولنا من كتابات نقدية نظرية أو تطبيقية تتخذ من الفهم الحديث لتصوُّر اللغة ومَناهج دراستها منطلقًا لها للنَّظر في النص الأدبيّ - ليس إلا مجرد طريقة جديدة للتعبير عن شيء قديم .

ذلك أن حَجْم الجِدَّة الذي أدخلته الدِّراسات الحديثة للغة على مفهومها ، جعل الفرق واسعًا بين صلة اللغة بالأدب عند القدماء وتلك الصلة ذاتها عند المحدثين . ولعلنا نستطيع أن نجمل العلاقة القَديمة بين اللغة والأدب في التُّراث العربيّ عندما نؤكد أن الصِّراع التقليدي بين محتوى العمل الأدبي وشكله قد انتهى عند مُعظَم النّقاد النّاضِجين ، إلى الانتِصار إلى الشّكل والإعلاء من قيمته على حساب فكرة الانتِصار للقيمة الخلقية أو الاجتماعيَّة لمضمون النَّص الأدبي . وكانت شَجاعة النُّقاد في هذا الصدد لافتة للنظر ، حين اهتموا بالقيم الفنية الشكلية للشِّعر الجاهلي الوثني ، بدءًا من القَرْن الأول ، وهي خطوة لم تتم نظيرتها في أوربا إلا في القرن السّابع عشر المسيحي ، عندما بدأ الاهتمام بالأدب الإغريقي الوثني وكذلك كان منهجهم في الاهتمام بشعر

الغزليات والخمر والهجاء الساخر المر ،على حين لم تشدهم نُصوص أخرى احتشدت بمضامين أخلاقية أو دينيّة أو اجتماعيَّة لكنها افتقرت إلى بنية فَنِّية شكلية مُحكمة ، وفي هذا الإطار شكلت دراسات اللغويين مدخلاً رئيسيّا للتنظير الأدبي والنقدي عند العرب ، وبلغت شَبَكة العَلاقات اللغوية المحكمة قِمَّتها في تصوُّرات ناضجة من أمثلتها فكرة « النظم » عند عبد القاهر الجرجاني ، ومن قبلها فكرة « الضم » عند القاضي عبد الجَبار ، وآراء الجاحظ وابن جني والآمدي والقاضي الجرجاني وغيرهم ممن اشتدَّ الإحكام عندهم بين قَضايا اللغة والأدب ، بل إن هذه النظرة اتسعت عند بعضهم لكي تضم من خلال النظرة إلى الشكل كثيرًا من قضايا الفنون الجميلة فتدخلها مع قَضيَّة لغة الأدب في مَنْظور واحد كقضايا النحت والنقش والتَّصوير والصِّياغة ؛ حتى إن كثيرًا من المصطلحات الأدبية والنَّقديَّة استعيرت من هذه الميادين ، ولَيْست مُصْطلحات مثل « صياغة العبارة » و « نحت الكلام » إلا مجرد أمثلة في هذا الميدان ، وهذه النظرة في مجملها صالحة لأن تفتحَ الباب أمام قراءات في تراث النقد اللغويّ يمكن أن تكون عونًا على صِياغة ألسنية عربيَّة معاصرة ، وهو اتجاه ينبغي الاعترِاف بأنه لم يوجد بعد ، رغم الكتابات والترجمات الكثيرة التي ظهرت باللِّسان العربي في نصف القرن الأخير ، وكثرتها في ذاتها تؤكد الحاجة إلى بلورة اتجاه نقدي ينتمي إلى هذا الحقل .

إن كثيرًا من هذه الكتابات العربية يدور حول المفهوم الغربي للسانيات ترجمة عنه أو استخدامًا لمناهجه ومصطلحاته في معالجة نُصوص عربيَّة . وهي كتابات تثير في مجملها كثيرًا من النقاش ،ويتساءل البعض عن الجدوى والحصاد ، على حين يقنع البعض الآخر بكم الكتابات من خلال نسبتها إلى غيرها من ألوان الكتابات الأخرى ، فيعتبر التراكم والرجحان نتيجة نسبية مرضية ، كما تثار التَّساؤلات أيضًا حول حَجْم « الإدراك » الذي من حق

المتلقي أن يصل إليه وهو يقرأ الدراسات النظرية والتطبيقية التي تنتمي إلى هذا الحقل ، وعن مدى مَشْروعية تطبيق التصورات والنظرية الغربيَّة في كل تَفْصيلاتها على النص العربي .

إن محاولة النِّقاش حول هذه التساؤلات قد تقتضي العودة في إجْمال وإيجاز إلى جذور تطور مفهوم « التعبير الأدبي » في البَلاغة الأوربيَّة ، وهي الجذور التي كانت « اللسانيات » الحَديثة امتدادًا لها أو حتى ثورة عليها ، ولكنها شَديدة الصِّلة بها في كل الأحوال .

وإذا كانت الْمُصْطلحات المستَخْدمة في هذا المجال تتعاقَب في صورة « الأسْلوب » style و « الأسلوبيَّة » stylistique والكتابة écriture والشِّعرية poéticité والنَّص texte – فإن وراء هذا كله خيطًا تتطور خلاله مفاهيم علاقة اللغة بالطبقة أو بالفرد أو بالمحتوى أو بالتَّوصيل أو تأثرها بفُروع الْمَعرفة المتشابكة أو تأثر هذه الفُروع بها . لقد كانت كلمة الأسْلوب في بَلاغة العصور الوسطى الأوربية تشكل حدودًا صارمة لِطبقية أدبيَّة تتوازى في صرامتها مع طَبقية اجتماعية وسياسية راسخة ، فكانت طَبقات الأسلوب الثلاث : البسيط والمتوسط والسّامي عند كاتِب مثل ڤيرجيل مثلاً تتلاقى مع التقسيم الثلاثي لطبقات العامَّة والبرجوازيين والأرستقراطيين ، وكانت مفردات اللغة وتعبيراتها وموضوعاتها مقسمة على الدَّوائر الثَّلاث ، لا يجوز أن تنتقل من إحداها إلى الأخرى ، وظل مبدأ « الأسلوب هو الطبقة » سائدًا حتى جورج بوفون في القرن الثامن عشر ، ليكتب مقاله المشهور عن الأسْلوب ، وليعلن فيه أن « الأسلوب هو الرَّجل » ، ولكي يعطي لشَخصيَّة الفرد دورًا رئيسيًا في إعادة تشكيل مَوْروث الجَماعة ، ويَجْعل المذاق الخاصّ والتَّشْكيل الفكريّ مدخلاً رئيسيًا للخلود التعبيريّ . وسوف يظل هذا الْمَبْدأ في مجمله طابَع القَرن الثّامن عَشر ونصف القَرْن التّاسع عَشر ، وهي الفترة

التي يسميها رولان بارت الفترة البرجوازية ، ويصف فيها الشّكل التعبيري بأنه لم يكن ممزقًا لأن ضَمير العالم كان متماسكًا ، وكانت وظيفة الأدب أن يكون شاهدًا أكثر من كونه ناقدًا ، لكن بداية النصف الثّاني من القرن التاسع عشر شهدت هذا التطوُّر الذي يقول عنه بارت : « منذ اللحظة التي بدأ الكاتب فيها يتوقَّف عن أن يكون شاهدًا على العالم ، وتحول إلى أن يكون ضَمير العالم التعس ، كان أول ما فعله هو الارتباط بقضية الشكل ، سواء من خلال التمسك بالكتابة على النمط السابق عليه أو رفضها . ومن هنا انفجرت الكتابة الكلاسيكيَّة ، وأصبَح الأدب كُله منذ فلوبير حَتّى عصرنا يواجه بدَرجة متشككة قَضيَّة اللغة ، وبدءًا من هذه اللحظة فإن الأدب أصبح بصفة نهائية موضوعًا لذاته . . . وبدأ الشكل الأدبي ينمي قوة ثانية مستقلَّة عن القوة اللُّغوية التي كانت تكمن في الإيجاز والتَّوْرية ، بدأ يَشِذّ ، يغرب ، يتغنى ، وأصبح يعرف معنى « الثِّقل » ، ولم يعد الأدب يتذوَّق على أنه دائرة مُغْلَقة في طبقة اجتماعية خاصَّة ، ولكن على أنه كُتْلة متماسِكة عَميقة ومملوءة بالأسرار تحمل رائحة الحلم والتهديد معًا . »

إن هذه الفترة هي التي بدأ الشّكل الأدبيّ فيها يُشكِّل مِحْور جَذْب يكاد يكون ذاتيًا ، أي بصرف النَّظر عن المُحتوى الذي يظهر أو يَخْتفي من ورائه ، وأصبح الحلم يقترب بالنص الأدبي من المفردات الفنية الأخرى ؛ مثل المقطوعة الموسيقية التي يتركز الفن في شكلها ، وتتفتح بعض الأبواب الجانبية أحيانًا لتأويلات تتصل بالمحتوى . وقد عبر فلوبير نفسه عن هذا الحلم في إحدى رسائله التي كتبها سنة ١٨٥٢ إلى صديق يقول له : « ما يبدو جميلاً وما أريد أن أفعله يومًا ، هو أن أكتب كتابًا حول ‹‹ لا شيء ›› ، كتابًا ليس له رابط خارجي ، وإنما يتماسك من تِلْقاء نفسه من خلال القوة الداخلية لأسلوبه ، مثلما تتماسَك الأرض في الفضاء دون أن يربطها بالهواء شيء ،

كتابًا لا يكون له مَوْضوع أو على الأقل يكون موضوعه غير مرئي إذا كان ذلك ممكنًا . إن أجمل الرَّوائع هي تلك التي يوجد فيها أقل قدر من المادة . »

لكن هذا الحلم بوجود كِيان أسلوبي مستقل بدأ يعرف خطواته للتشكُّل والنمو عندما خطا علم اللغة في بداية هذا القرن خُطوات منهجيَّة واسِعة ، جعلته يقف في صدارة العلوم الإنسانية .

نمت فكرة التَّركيز على الشَّكل الأدبيّ باعتباره هدفًا في ذاته ، وهي الفِكْرة التي كان قد نادى بها فلوبير في منتصف القرن التاسع عشر ، نمت عند نقاد الألسنية وخاصة في مجال نقد الشِّعر ؛ حيث ظهرت فكرة البنيوية الظّاهراتيَّة structuralisme phenoménologique وهي تلك الفِكْرة الدّاعِية إلى إلغاء مَعْنى « الهدف » في الشعر ، وإلى تجريد الكلمات والتعبيرات من دلالاتها التي اكتسبتها في الحياة اليومية ، والعودة بها إلى الدّلالات الأولى لها التي ينبغي على الشاعر أن يكتشفها من خلال المغامرة الفنية ، وفي خلال هذه المُغامَرة تعيد اللّغة اكتشاف نَفْسها . إنها تتوقف عن التعامُل كأداة تتعامل مع غيرها لتكشفه ولكنها تتعامل مع نفسها . إنها تُصبح مثل العين التي تَعوَّدنا على اعتبارها آلة ترى ما سواها دون أن ترى نفسها ، وهي في المنظور الفينومينولوجي ينبغي أن تعيد النظر إلى نفسها . إنها مرة أخرى مثل أعضاء الجسد التي تعودنا أن ننظر إليها من خلال وظائفها العملية ، فاليد للأخذ والقدم للسَّعي والأنف للاستنشاق والأسنان للمضغ ، ولكننا عندما نتأملها تأمُّلاً عاطفيًا جماليًا فإننا ينبغي أن نَنْسى الوَظيفة وأن نعود إلى تأمل بريق الجَمال الأصليّ . وفي هذا الإطار ينبغي أن نتخطّى ألفة التعوُّد وهذا جُزْء من صَدمة و وظيفَة اللغة الشِّعرية . وفي هذا الإطار يقصُّ رومان جاكوبسون حِكاية المبشر الديني الذي ذهب إلى مناطق العُراة في إفريقيا ، فلما لامهم على تركهم أجسامهم عارية ، أشاروا إلى وَجْهه متسائلين ولماذا تركت هذا

عاريًا ؟ فأجابهم لأنه وجه ، فقالوا له : إن جسمنا كله وجْه . وعلى المنهج نفسه يجوز للشعر أن يعرّي جسم اللغة وأن يتعامل معها من خلال جَمالها الكامن لا من خلال وظائفها المعْتادة . إن هذا المنهج فيما يرى نقاد الألسنيَّة يؤدي إلى كثافة اللغة الشِّعرية ، وهذه الكَثافة هي التي تحمي اللغة من الذَّوبان والتحلل .

من مظاهر تأثير الألسنيات في نظرية الأدب ونقده ، تقريب الفجوة بين مجالات الآداب والفنون ، من خلال التقارُب بين الألسنيّات والسيميولوجيا وقد شَكَّلا معًا دائرتين مُتداخِلتين تهتمّان بالعَلاقة القائمة بين الدّال والمدلول . وإذا كانت اللسانيات قد اختصَّت بهذه العلاقة في المجال اللغوي وحده ، فإن السيميائية قد اهتمت بكل ألوان العلاقات بما في ذلك علاقات « الدوال » في فنون الرَّسم والموسيقى والنحت وغيرها « بالمدْلولات » . وفي هذا المَجال أصبَحت قواعِد التَّأليف القائمة على نظام هندسي واضِح أو خفي في الرَّسم مثل قواعد النحو في الشِّعر ، يتم الالتزام بها أو الثورة عليها أو إحْلال قواعِد أخْرى مَحلها ، وأصبَحت لوحة الرسم التكعيبي عند بيكاسو ، أشبه بلُغة القَصيدة الجَديدة من حيث البنية الحرة للوَسيلة التعبيريَّة هنا وهناك ، والرسم والشعر كلاهما تواصُل يعتمد على الإيحاء ويتخذ من اللَّعب بالألوان والأحْجام أو الأصْوات والعَلاقات وسيلة لهَدفه . وكان جاكوبسون يقول : « علينا أن نقرأ قَصيدة وكأننا ننظر في لَوْحة » وكذلك الشأن بالنِّسبة لفن السينما الذي تمت دراسته كذلك من خلال عَلاقة الدّال بالمدلول ، فتمت دراسة التَّصوير السينمائي على أنه لون من المزيج المستمرّ من المجاز المرسل والاستعارة من خلال الاعتماد على التجاوُر والتَّشابه المستمرّين ، وتمت المقارنة بين فن إعادة تَقْطيع المشاهد découpage وبين ما يلجأ إليه الشّاعر أو الروائي في بناء العمل الفني .

أما الموسيقى فقد اقتربت في النقد الألسني من الشعر ، ولكنه ليس اقترابًا على طَريقة الرمزيّين التي كان يعبر عنها البيت الْمَشْهور De la musique avant tous « الموسيقى أولا » ، ولكنه اقتراب من منظور ما سمِّي عند نقاد الألسنيَّة « بالغائية » ، وهو الأداة الفنية التي تكون غاية في ذاتها ، وترسل لحسابها وليس لها مرجع خارجيّ ، وهي خاصة تتجسد في الموسيقى التي ليست قادرة على التعبير عن المعاني والمشاعر في ذاتها ، ولكن المتلقّي هو الذي يلبسها ما شاء . وقد أراد بعض نقاد الألسنية أن يلحق الشعر بهذه الدّائرة الفنية .

وكما ضاقت الفجوة في النقد الألسني بين الأدب والفنون ، ضاقت الفجوة كذلك بين الأدب والعلوم بأنواعها المختلفة ، وتم اختراق الواجهة الوهمية الفاصلة لكي يتم لمس معاناة الإنسان وهمومه وأشواقه من وراء الاختلاف الظاهري لفروع المعرفة ، فقد أفادوا في تحليل فكرة توصيل الرِّسالة الكامنة في النَّص الأول من المبادئ التي تمت صياغتها في فرع هندسة الاتصالات ، من الخطوات الثلاث المتبعة في أي عملية اتصال ، وهي :

١ - تشفير الرسالة encodage

٢ - النقل transmission من خلال التحويل إلى طاقة إشعاعيَّة ملائمة .

٣ - فك شفرة الرسالة décodage ، وهي الخطوات الرئيسية نفسها التي تتبع في تحليل النص الأدبي .

أما علم الإحصاء فقد تمت الاستعانة به على مَدى واسع في قياس الظّواهر وضوابط جمع العينات الإحصائية الدالة ، وطريقة إجراء القياس الإحصائي ، وتفسير الفروق ذات المغزى والفروق التي لا مغزى لها ، ثم استعارة لغة الجداول والأشكال الهندسية والرسوم البيانيَّة في تقديم الفُروض أو النتائج

أثناء تحليل النص الأدبي .

وكذلك كان الشأن في التقارب الكبير الذي حدث بين الألسنيات وفروع العلوم الإنسانية مثل علم النفس والأنثروبولوجيا ، بل إن بعض عُلماء الألسنيات كانوا يقومون بتجارب معملية مع علماء النفس والأطباء من أجل دراسة قضايا مشتركة ؛ مثل التّجارب التي أجراها رومان جاكوبسون على مَرْضى الحبسة ، لكي يتوصَّل من خلالها إلى سِرِّ بنية المجاز المرسل والاستعارة ، وتلك التجارب التي شارك فيها الأطباء على مرضى الشيزوفرينيا لمعرفة مراحل اكتساب أو فقدان القدرة اللغوية . وقد تنبأ جاكوبسون في إحدى تجاربه سلفًا بنوع الحروف التي سوف تسقط عند استعادة المريض لذاكرته بعد الإفاقة من صَدْمة المخدّر ، و وزع توقعاته على جدول مسبق على الأطباء ، وأثبتت التّجربة صحتها .

هذه الإطلالة السريعة على علاقة الألسنية بنظرية الأدب وتَطْويرها إياها من خلال التّجديد الذى أدخلته على تشريح اللغة ومن خلال العلاقة اللغوية التي أقامتها مع فروع المعرفة الأخرى - ربما تستثير سؤالاً مهمّا هل يمكن لمذهب لغوي ونقدي على هذه الصِّلة الحَميمة بمفهوم معيَّن للغة وللمعرفة أن ينقل إلى ثقافة أخرى كالثقافة العربية مثلاً ويحدث تأثيرًا مماثلاً ؟ وما العوائق التي تحول دون أن تتحقق هذه الرغبة ؟ وما نصيب التّجربة التي تمت في هذا المجال من التوفيق ؟

ولا شك أن التجربة التي أخصبت وأفادت في تراث إنساني ما تستحق الاحتشاد لها للاستفادة من تجاربها في تراث آخر ، مع ملاحظة أننا في مجال العلوم الإنسانيَّة لا نستورد « آلة » تقوم بتطوير الدّراسات اللغوية والأدبية ، وإنما نترجم أو نطلع على ثقافة ، تعين اللغوي العربيّ أو النّاقد العربيّ على تطوير طرائق النظر في نُصوص أدبه ، وهذا التصور يقتضي أولاً أن يكون

ذلك النّاقد على معرفة دَقيقة بأسرار اللغة التي ينتمي إليها النَّص الذي يحلله ، وهي اللُّغة العربيَّة في حالتنا ، ولا يكفي لكي تتحقق هذه القدرة أن يكون الناقد من أبوين وجدَّين عربيين وإنما أن يكون دارسًا متعمقًا لعلوم اللغة الأساسية كالنحو و الصرف والعروض وفقه اللغة ، معايشًا للنُّصوص القَديمة ؛ حتى يستطيع أن يلتقط لحظات التَّعاقب والتَّزامُن إلى جانب وقوفه على الثقافة الألسنيَّة الحديثة . وهذا الشرط وحده يكاد يقصي كثيرًا ممن ينتسبون إلى هذا المجال ، وتكثر مؤلفاتهم وترجماتهم فيه . إن جزءًا من نُقصان الكفاءة في هذا المجال لا يعود إلى نقصان قُدرات المشتغلين بالنقد الذاتيَّة ، وإنما يعود إلى قصور حاد في المناهج التعليميَّة التي تسيء تقديم النُّصوص ، وتسيء أكثر إلى فكرة التحليل الأدبيّ من خلال ما تكتبه ، فضلاً عن تَبْشيع فِكْرة تعلُّم قواعد اللغة في عُيون معظم التَّلاميذ ، وهذه القاعدة العريضَة ، هي التي يخرج من بينها من يعتمد على قدراته الذّاتية في فترات متأخِّرة في معظم الحالات ، ليتدارك ما فاته في بعض الأحايين أو ليستهين به ويقلل من شأنه ، ويكتفي بالاعتماد على ما أتيح له من ثَقافة أجنبية ويخوض به مَيْدان التَّحليل وهو غير مؤهل تمامًا له .

إن جانبًا من الإخْفاق في استيعابنا وتطبيقنا لفكرة الألسنيّة ، يعود إلى الفجوات الموجودة في تكويننا التعليمي من الآداب والفنون والعلوم ، بحيث تكاد هذه المحاور تستقل ، ولا تخلو نظرة كل محور منها إلى الآخر من تقليل الأهمية أو على الأقل الاعتقاد بعدم ضرورتها للمِحْور الآخر ، وقد رأينا كيف أن القاعدة العريضَة التي قامت عليها فكرة الألسنية تعتمد على ذلك التشابك القوي بين الألسنية وفروع الفنون والعلوم المختلفة ، وتقوية هذا الإحْساس لَدى طلابنا أولاً ثم لدى المتخصِّصين فيما يعد شرطًا أساسيًا لتمهيد التُّربة للإفادة من مَنْهج مثل الألسنيَّة .

هنالك معوقان رئيسيّان آخران يظهران على مُسْتَوى التَّرجمة والتَّطبيق في مجال الألسنيّات ، وهما يعدّان نَتيجتين للمعوقات السابقة .

أما الترجمة فهي الشّريان الحيويّ الذي لا بديل عنه لضَخٍّ دماء جديدة في عروق الأمة ، ونقل خلايا تتفاعل مع خلايانا وتتجدد بها وتجددها ، ومن هنا فإن من شرائطها المسبقة حسن انتقاء الخلايا التي يقبلها الجسد ولا يرفُضها ، وحسن انتقاء الدماء التي تتواءم مع فَصائله . ولو أننا راجعنا على ضوء هذا بعض المترجمات في مجال الألسنيات لتواصينا بمزيد من التريُّث وتوخي الدقة . وهنالك أيضًا مُشْكلة اللغة التي تتم بها الترجمة ، ومع صعوبة المهمة التي يواجهها المترجم عندما يتصدى لكثير من الأفكار الدقيقة والمصطلحات التي لا توجد لها معادلات مطروحة في لُغته ، فإن علينا أن نسلم أيضًا أن طبقة لغوية جديدة نشأت في عالم ترجمة الألسُنيات على نحو خاص ، تصعب من مهمة القارئ إلى أبعد مدى ، وفي بَعْض الأحيان تكاد تجعل الحوار خافتًا لا يسمع بين النَّص الأصليّ وترجمته المقترحة ، ولا بد أن يضاف إلى ذلك مشاكل عَدم تَوْحيد المصطلح في الترجمات المختلفة .

أما الناحية التطبيقية فتكمن فيها بعض المعوقات التي تحول دون الاستفادة الكاملة من مَذْهب كالألسنيَّة ولعل أهم هذه المعوّقات يكمن في الخلط بين الغايات والوسائل عند استخدام الرموز الرياضية والإحصائية على نحو خاصّ ، فكثير من الدارسين المبتدئين تُغْريهم سُهولة خطوات هذا المنهج التي من شأنها أن توهم بنتائج صارمة بعد جُهد قليل ، فيعمدون إلى رواية أو ديوان شعر ، فيعدون أفعاله وأسماءه وحروفه وأدوات الربط فيه ، ثم يفرغونها في جداول ورسوم بيانية ، وعندما يَصلون إلى مرحلة التفسير والتأويل يكونون قد أصابهم الجهد فيكتفون ببعض الإشارات العامَّة التي لا تستفيد منها عُلوم الإحصاء ولا علوم الأدب ، الشيء الكثير . وهذه الظاهرة

آخِذة في التفشي ، وهي تهدد بقطع الاتصال بين الكاتب وبين قارئه .

ومن المعوقات التطبيقية إغفال المرحلة التي عرفتها الألسنيات في الغرب والمتعلقة بعلاقة الأسلوب بالأسلوبية . والتي تتمثل في أنه لا يكفي أن يكون النص منتميًا إلى حقل الرّواية أو الشعر حتى يصلح للدراسة الأسلوبية ، فهناك نُصوص شَديدة التواضُع يتم اختيارُها ، ولا بد للدّارس أن يجد فيها عند الإحصاء أسماء وأفعالاً وظروفًا وحروفًا ، وتَصْلح للدّخول في جَداول ، ولكنها خالية في الأساس من القيمة الأدبية العظمى ، ولا تستحق المجهود الذي بذل من أجل الحديث عنها .

إننا محتاجون بالقطع إلى الإفادة من هذا التطور العلمي المهمّ في حقل الدراسات الأدبية ، ولكننا محتاجون أيضًا إلى أن يكون تكويننا صلبًا وذوقنا راقيًا ، وألا نتخلى عن وسائلنا المكتسبة ، وألا ننسى الطبيعة الخاصة لكل أدب . فالأدب العربي لن يكون غربيًا لكنه بالقطع يمكن أن يفيد من نتائج دراسات الغرب .

الفصل الرابع

نحو تَأسيس قِراءة نقديَّة مُعاصِرة للنَّص الشعري القديم

في مواجهة ما يسمى أحيانًا بالقَطيعة مع التراث ، وهي نزعة ذات دلالات خَطيرة ، تنتمي في أفضل حالاتها إلى التمرد السلبيِّ ، تبرز دعوة أخرى نحو « القِراءة النقديَّة الْمُعاصِرة للتراث » ، وهي نَزْعة تنتمي في أقل دلالاتها الأولى إلى دائِرة التمرُّد الإيجابي .

ولا نريد أن نتوقف هنا أمام المفاهيم المتصلة بـ « قراءة التراث » بصفة عامة ، بقدر توقُّفنا أمام تلك المتصلة بقراءة النص الشعري على نحوٍ خاص ، وإن كانت بعض الظِّلال المشتركة يمكن أن تكون مفيدة في التَّأسيس للسمات الخاصة . ولسوف يكون الأساس في إعطاء نص ما مشروعية الانتماء إلى عالم السِّمات الخاصة قائمًا على أساسٍ وجود دور رئيسي للبنية أو الشكل الفني في جَعْل هذا النص ينتمي إلى التُّراث الجَديد بإعادة القِراءة ، وهو الدور الذي يتحقق غالبًا في النص الشعري ، سواء أردنا بالشعرية الجنس الأدبي بمعناه المألوف أو الخصائص التركيبية والتَّصويرية التي تتحقَّق بدرجات مُتفاوتة في بعض النصوص النثرية والفكرية ، ولا يعني ذلك بالضَّرورة الإنقاص من أهمية العناصر الأخرى في تشكل النص الشعري ، بقدر ما يعني طَواعية

العَناصر الشَّكلية لتأويلات التَّلقّي المتنوّعة . وسيكون ذلك في مقابل دور الفِكْرة في ألوان أُخرى من النصوص شكلت « تاريخ الأفكار » الذي أضفت على بعض نصوصه كثير من العَوامل لونًا من الألفة المشوبة بالاحترام والممزوجَة في كثير من الأحيان بقدر من القَداسة ، قد يكون حائلاً دون نُمو حَركة « التمرُّد الإيجابي » ممثلة في القراءة النَّقديَّة التي تأخذُ من قيم التُّراث القابلة للدَّيمومَة حركة دفع لإضاءة الحاضِر واستشْراف المستقبل .

إن الحديث قد يدور حول أنْماط لقراءة التراث ، من بينها ما يطلق عليه « القراءة الماضوية » ، وهي ذلك النَّمط الذي يوجه كل عنايته لبعث النص التراثيّ واعتباره في ذاته نموذجًا أمْثل ينبغي أن يقاس عليه النَّموذج المعاصر ، وبقدر الاقْتراب أو البُعد تتحدَّد دَرجات الكَمال أو النَّقص ، وتتضح بعض جوانب الخطورة في هذا التَّصوُّر في بعض التَّأويلات الضيقة للنصوص الفكرية وعَلاقاتها بمَفاهيم التطوُّر واصطدامها معها في كثير من الأحيان ، وردود أفعال هذا الصِّدام التي تأتي أحيانًا في صورة مُبالِغة تحذر من الاقتراب من التراث في مُجمله وليس مُجرَّد الجمود عنده أو تقديم نمط القراءة الماضوية له .

وقد تكون هنالك بعض المزايا التي يمكن اقتناصها من هذا الاتجاه ، ولكن على أنها خُطوات أولى فقط في سلسلة من الخطوات المتكاملة . وتكمن هذه المزايا في الحرص على اتِّباع الدقة في تَحْرير الصّورة الأُولى للنَّص قبل الدخول في مَرْحلة القِراءة النَّقدية له . وهذه الخطوة من شأنها أن تسبقها خطوة أخرى ضِمْنية تتمثَّل في الاعتراف بأهميَّة النَّص القَديم واحترامه وإدخاله عنصرًا هامًّا في تَكْوين البنية الثَّقافية للإنسان المعاصر ، أو على الأقل للإنسان الذي ينتمي إلى هذا التُّراث ويعتبر امتدادًا له .

وهنالك نَمط آخر يطلق عليه « القراءة التَّاريخيَّة » ، وهو ذلك النَّمط الذي يحاول أن يعيد نظم مجموعة من النصوص التُّراثية في خيط تاريخي ،

يستطيع من خلاله أن يفسر العَلاقات بين هذه النُّصوص من مَنْظور جديد دون المساس كثيرًا بالمدلول السّائد لكل وَحْدة نَصيَّة على حِدة ، وغالبًا ما يسود مثل هذا المنهج في تاريخ الأدب أو تاريخ الأفكار حيث تحاول الأنساق المنهجية الكلية الجديدة أن تحل محل الأنساق الجزئية القديمة ، وقد يرتدي هذا الإحلال بعض صيغ الْمُصطلحات المعاصرة ، لكن جوهر تَأْويل النَّص في ذاته لا يتم التطرُّق إليه كثيرًا ، ويظل دائرًا في فلك التَّأويل المعْهود ، مع الاكتِفاء بعقد الصِّلة بين الحلقات المتناثرة ؛ وإذا كانت هذه الصِّلة غالبًا ما تكون توفيقية ، فإن هذه النزعة تمتد في هذا الاتجاه أحيانًا إلى مُحاولة التَّوفيق بين الحلول التي كان يقدمها النَّص التراثي للظَّواهر الْمُحيطة به ، والحلول التي يمكن أن يقدمها ذلك النص أيضًا للظَّواهر المحيطة بنا ، وهي محاولات تتسم غالبًا بالتبسيط والتسطيح . هنالك نَمط آخر قد تتعدَّد مُسمَّياته بين القِراءة التَّنويرية والقِراءة الحدثية والقراءة التأويلية ، وهي تتفق جميعًا في إعْطاء أهمية كبرى لثقافة قارئ النص وتكوينه المعرفي وتراكُم خبراته . وهي العوامل التي ستؤدي إلى تكون المرآة العاكِسة لديه والتي ستظهر عليها صورة النص التراثي على النحو الذي تخلق عليه في مرآة معينة ذات بنية ثقافية معينة ، وقد يكون النص ذاته قابلاً للتشكل بصورة مُغايرة عندما يعكس على مِرآة أو مَرايا أُخرى ، حتى ولو كانَ بين الجميع اتحاد في الزمان وتقارُب في المكان .

إن ثقافة قارئ النص كانت وما زالت وستظل عاملاً هامّا في إعطاء النص الأدبيّ حركة إنعاش متجدِّدة ، ومَجْموعة من الرُّؤى التي يمكن أن يمنحَها النص الجيِّد للقِراءة الجيدة ، التي من الطَّبيعي أن تتعدَّد وتتنوَّع تبعًا لتنوُّع الْمَخْزون المعرفي والشُّعوري لدى النُّقاد الجيِّدين . ولا شك أن قراءة نص شعريّ قديم عند ابن سلام أو الأصمعي تختلف عن قراءة النص ذاته عند ابن

سينا أو الفارابي أو ابن رشد ، وتنحو منحى مختلفًا عند أبي هلال أو عبد القاهر الجرجاني ، وذلك نابع من طَبيعة النَّظرة اللُّغوية أو الفلسفيَّة أو الفنية لهذا النص ، أو على الأقل من غلبة العناصر النابعة من هذه النَّظرة أو تلك على ثقافة الناقد ، مما يساعده على إضاءة جوانب معيَّنة من النص أكثر من غيرها .

على أن استخدام ثقافة الناقد أمر بالغ الحساسية ، وهو يتطلَّب دقة في استخدام القدر الضروري من هذه الثَّقافة ، دون افتعال قد يجر غالبًا إلى استعراض ثقافة الناقد في ذاتها بصرف النَّظر عن علاقتها بالنَّص مَوْضوع المعالجة أو ملائمتها له ، ومع ازدياد درجة الاقتراب قد يجعلُ النَّص النّاقد يتشابك مع النَّص المنقود فيصبح ترديدًا له أو ثرثرة ولَغْوًا لا طائل منه ويفقد القارئ العادي الثِّقة في جَدْوى القِراءة النَّقدية ذاتها ، ومع ازدياد درجة البُعْد قد يجعل النَّص الناقد يدور في فلك آخر مُغاير لفلك النَّص المنْقود ولا تربطه به إلاخيوط واهنة ، قد لا يراها إلا النّاقد نفسه ، وهي في نهاية المطاف لا تساعد في إلقاء الضوء ولا إضاءة بعض الجوانب غير الجلية في النَّص ، بل ربما يزداد النص معها غموضًا .

واللغة التي يخلع بها الناقد ثقافته على النص الأدبيّ أثناء تعامُله معه ، تلعب دورًا هامًا في تحديد جدوى « ثقافة الناقد » في مواجهة النص . ومن اللافت للنَّظر أن كثيرًا من مُعْطَيات اللُّغة النَّقديَّة المعاصرة تنحاز إلى أحد القطبين المتقابلين : التَّهويمية الغامِضة ، أو التَّحديدية الرَّقْمية الصّارمة ، وخلال الانشِغال بمتطلبات الانتماء إلى هـذا القطب أو ذاك تَضيع متعة النص الأدبي ويُغامر النَّقد بالتَّخلي عن مهمته في إضاءة النَّص . إن ظاهرة « التهويمية » تجعل قارئ النص النقدي يردد أحيانًا ما رواه أبو حَيّان التَّوحيدي من حِكاية وقعت في مجلس الأخْفش ، وهي أن أعرابيًا وقف على الأخفش

فسمع كلامًا في النحو واللغة وما يدخل معهما ، فحار وعجب وأطرق و وسوس ، فقال له الأخفش : ما تسمع يا أخا العرب ؟ قال : « أراكم تتكلّمون بكَلامِنا في كلامِنا بما ليس من كلامنا .» ولعل الجملة الأخيرة من كلام الأعرابي « بما ليس من كلامِنا » تشير إلى جوهر المشْكلة ، وهي فقدان النَّسيج اللُّغوي الملائِم لصياغة الفِكْرة النَّقدية المطْروحة إما لأنها قادِمة من فِكْر لغة أخرى ملتبسة بمواضعاتها الخاصّة في التعبير دون أن يتنبه ناقِلها أو مقتبسها أو مُترجمها إلى مُتطلَّبات الانتقال بين اللُّغتين ، أو لأن الفكرة لم تأخذ حقّها من النُّضج لدى صاحِبها قبل أن يدفعَ بها ، وهو أمرٌ كثير الاحتمال خاصة في مَجال التَّعامُل مع درجات من الفُروق الدَّقيقة المتداخلة في مُناخ النَّص الأدبيّ عامَّة والشِّعر خاصة . أما ظاهِرة « التَّحديديَّة الرَّقْمية الصّارمة » فقد شاعَتْ مع شُيوع المنهج الأسلوبي الإحصائي ، والمنهج اللغوي اللِّساني ، و وجود لون من الصِّلة القَويَّة بينهما واكتِساب المنهج المزدوج منهما جاذِبية خاصّة في الدِّراسات النَّقدية الحديثة .

ولا شك أن هَذين المنْهجين أو ما يتشكَّل عنهما من مَزيج ، على صِلة بالنَّزعة العِلْميَّة التي عرفتها الدِّراسات الإنسانيَّة في القرن العشرين ، وحاولت من خلالها أن تقترب بمناهج الدِّراسات الإنسانيَّة من موضوعية ودِقَّة مناهج البَحْث في العلوم التجريبيَّة . ولا شكَّ كذلك أن هذا الاتجاه ساعد على تخليص الدِّراسات الإنسانيَّة والأدبيَّة من كَثير من مَظاهر الإفراط في الانطباعية الذّاتية غير المعتمدة على أُسس موضوعيَّة ، تُساعد في تَشْكيل محاور للتَّأمُّل والنِّقاش . غير أن سوء استخْدام وسائل هذا المنهج أدّى في حالات غير قليلة إلى الخلط بين الوَسائل والغايات ، فأصبحت الأرْقام والجداول والإحصاءات والرُّسوم البيانيَّة تُحيط بالنَّص الأدبي بعد أن تحوله إلى جُزئياته وعناصِره الأولى ، وتعجز عن إعادة بِنائه بعد هَدْمه ، مكتفيةً

بوضع هذه العناصر في شكل التَّحديد والصَّرامة والدِّقَّة العلمية ، وهو شَكْل لا يفيد النَّص الأدبيّ كثيرًا بقدر ما يُقيده . إنه يلفُّ خُيوطَه العلميَّة المكبّلة حول النَّص ، وقد يستدعي ذلك إلى الذِّهن خُيوط العنكبوت والفريسة التي وقعت في الشِّباك ، وأول ما يؤدي إليه هذا الإحكام هو شلُّ حركة النَّص إذا وقف التَّحليل عند هذه المرحلة ولم يتجاوزها إلى مَرحلة إعادة التَّفسير من خلال الْمُعطيات الإحصائيَّة والأسلوبيَّة ، بل إن الوقوف عند هذه المرحلة يمثل إخلالاً خطيرًا بالمتطلَّبات العلميَّة للمنهج الإحصائي ذاته . وهو بالإضافة إلى ذلك يمثل المرحلة السَّهلة الأولى التي لا تحتاج إلى متخصِّص ، فما أسهل أن تُعِدَّ ! لكن عليك قبل أن تفعل ذلك ، أن تعرف ماذا ستعد ، ولماذا ستعد وما الذي ستفعله بعد أن يتشكَّل العدد لديك .

إن مجرد إحْصاء الجزئيات في نص ما ، مرحلة قد يلتقي فيها أمام النص الواحِد ، المؤرِّخ ، وعالم النَّفس ، وعالم الاجتماع ، والنَّاقد الأدبي ، لكن المرحلة التالية والأهم هي التي ستدخل بكل متخصص من هؤلاء إلى مجاله الدقيق ، وتبين مدى قدرته على توْجيه العَناصر المتجمِّعة بين يديه لإعادة بناء النَّص من جديد ، فالدّارس لا يقوم بالتَّفكيك لذاته ، لكنه يقوم به من أجل إعادة التَّركيب على أسس يلتقي حولها بصفة عامة ، المتخصِّصون في مجال معين ، ولكن الحالات التي نشير إليها ، وهي ليست بالقليلة كما أسلفنا ، تترك النص ركامًا وأنقاضًا ، ومع ذلك فإن أصحابها يحسبون أنهم يحسنون صنعًا .

إن خطورة هذا المنهج تبدو الآن في درجة الإغراء التي تقدمها للشباب الذي يقدِّمون أطْروحاتهم العلميَّة للجامِعات ، حيث يتحوَّل شاعِر كأبي تمام على يد أحدهم إلى مَجْموعة من الأفعال والأسماء والحروف والظروف ، تضم في جداول دَقيقة ورسوم بيانية ذات طابع علميّ تستنفد جهد الباحث ،

وكأنها مقصودة لذاتها ، فإذا وصل إلى مرحلة التحليل ، وهي الأساسية لديه ، وصل منقطع الأنفاس واكتفى بتقديم مُلاحَظات غامضة هزيلة ، وهو قد يخفي وراء بهرجة الإحصاء عدم إدراكه الدقيق حتى لطَبيعة العناصِر الأولى ، ومن سيعد وراءه مائة « صفة » وردت في قصيدة ما ، قد يتبين عند التتبع الدقيق أنه أدخل فيها « الخبر » و « الحال » و « التمييز ، و « الظرف » دون أن يدري !

إن جانبًا من المخاطر المتَّصلة بهذا الاتّجاه يكمن كذلك في « تَجفيف رواء » لُغة النقد الأدبي ، وتحويلها إلى مُستوى تعبيري غَريب عن جسد النص الذي تعالجه ، وتطمع في أن تجعل من نفسها جسرًا ملائمًا بينه وبين المتلقي ، وهو ما يفرض حدًّا أدنى من الاتساق التعبيري يغيب مع المبالغة في وجود الجفاف الرَّقْمي الصارم ، الذي لا يقل عن نزعة التهويم الغامض .

نحن في حاجة إذن إلى تأسيس قراءة نقدية معاصرة للنص الشعريّ القديم ، تستفيد من معطيات الحوارات والتَّجارب النقدية ، وتهدف إلى توطئة السبل لإمتاع المتلقي المعاصر على سواء بالتراث الشعري الفنيّ .

إن المنطلق الأساسي لمثل هذه القِراءة النّاقِدة ، يكمن في أنه لا غنى عن العودة إلى هذا التُّراث الشعري الغني ، الذي لو كان في يد أي أمة أخرى لأولته من العِناية أضعاف ما نوليه الآن ، دون أن يعني ذلك ، الفناء في هذا التُّراث أو التَّحجر عنده ، أو التَّعبُّد به أو التَّماهي معه ، وإنما الانطلاق منه وإعادة اكتشاف كثير من أسراره وقيمه التي لم تستنفدها جهود القدماء على جلالها وأهميتها . وهذه القراءة لا تعني تجفيف الاتصال بروافد الثقافات الأخرى التراثية أو المعاصرة ، بل إن هذا الاتصال قد يكون عونًا على اكتشاف زوايا جديدة في تراثنا ذاته . إن العودة إلى التّراث ينبغي أن تتم من منطلق التحرُّر أكثر من منطلق التقيُّد ، وقد يؤدّي ذلك ، كما يقول الدكتور مصطفى

ناصف في كتابه خصام مع النُّقاد ، إلى أن يتحرر القارئ العربي من الوحشة التي يجدها في قراءة النقد الغربي وإلى « أن يجد نفسه ويجرب تجربته . . إننا نسعى بعبارة بسيطة إلى أن نتحرَّر - والتحرر هو الشعور بالمسافة بيني وبين الآخرين . وإذا حلا لبعض الناس أن يرددوا أن بيننا وبين الأجْداد مَسافة ؛ فقد أحب أن أذكرهم أن المسافة بيننا وبين بعض التَّيارات التي تهب علينا أوسع ، والتَّواصُل على كل حال ليس يعني أن نفنى في شيء . لا أحد يشجع على ضيق الأفق والغرور ، ولكننا لا نشجع على أن نضيع في الزحام . »

والتحرر الذي تستهدفه القراءة النَّقدية من خلال عودتها إلى النَّص التراثيّ ، يمكن أن تُساعد عليه طبيعة البنية الفنية للنص الشعريّ الجيد على نحو خاص ، هذه البنية التي لا تقوم فيها اللغة بدور الإخبار المباشِر ولا الإعْلام عن الواقع ، وإن أمكن أن يؤخذ جانب من ذلك من بَعْض طَيّاتها ، وإنما تتجاوز ذلك فتصبح عَلاقتها بالواقع الظّاهِر المحيط بها لحظة إنْتاجها الأولى مجرَّد علاقة بأحد المثيرات الأولى ، أو بنقطة انطلاق الطّائر المجنَّح في إحدى رحلاته ، ويبقى للتَّشكيل الشِّعري فيما وراء ذلك حرية التشكل في نفس المتلقي في أزمنة أخرى وأمكنة أخرى .

إن قصيدة مثل « لامية العرب » للشنفرى ، ليست قراءتها الوحيدة مرتبطة بتجربة ثابت بن أوس الأزدي ، صاحب القَصيدة ، ولا بتجربة جماعة الصَّعاليك التي ينتمي إليها ويثري تقاليدها ، ويتحرك في إطارها ، ولكنها تقرأ من منطلق تجسيدها الفني الراقي للحظة من لحظات النفس البشرية ، وهي لحظة قابلة للتكرار بجوهرها لا بأعراضها في أزمنة وأمكنة أخرى ، وليس هذا وحده هو المهم ، بل الأكثر أهمية هو كمون قدرة فنية في البنية الشعرية للقصيدة تجعلها قادرة على إعادة إنتاج هذه المتعة في تجلِّيات مختلفة ، والبحث عن هذه القدرة الكامنة وعن تجلياتها الملائِمة هي مُهِمَّة القراءة النقدية

المعاصرة .

إن مطلع هذه القصيدة قد يقدم نموذجًا ملائمًا ، فلقد بدأت القصيدة بتمرد على منطق « المثيرات والأفعال » الذي اعتاده السُّلوك المنطقيّ واعتاده التعبير النثري عن ذلك السُّلوك ، وجسد هذا التمرد البيت الأول :

أقيموا بني أمي صُدور مَطِيِّكم   فإنّي إلى قوم سِواكُم لأميـل

فالرَّوابط المنطقية مُنفكَّة بين المثير والفعل الملائم ، فالذي يريد الرَّحيل هو الشّاعر المتمرد ، وهو الذي ينبغي أن يقام صدر مطيته استعدادًا لذلك الرحيل ، أما القوم فهم المقيمون المرتحل عنهم ، ومن ثم فمن المنطقي أن تظل نياقهم نياخًا ، لكن الشّاعر بَعْثر أوْراق المفاهيم الثّابتة تمهيدًا لبعثرة مفاهيم الوَحْشة والأنسة التي حكمت علاقة الكائن بالجماعة المحيطة به في دوائرها المتتالية ؛ بدءًا من القبيلة الأم إلى القَبيلة الحليفة إلى القبيلة المعادية ، ثم إلى هذه الدوائر على تناقضها أحيانها ضِدّ دائرة أوسع هي دائرة الحيوان المستأنس أو المتوحِّش ، والتي تتَّفق الجماعة في صَمْت على أنَّها دائِرة المسخر أو العدو ، وهو تصور سوف تقلبه لوحات القصيدة رأسًا على عقب بعد أن قلبت مفهوم الرَّحيل والإقامة في بيتها الأول . إننا هنا بإزاء حالة إنسانيَّة يقرر فيها الإنسان أن يصنعَ مصيره بنفسه بصرف النَّظر عن التقاليد أو القيود المحيطة به والتي يحطمها من خلال منطق فني رفيع ، فهو يكسر قانون الاجتماع السائد الذي يرى أن وحدة « الجنس » شرط لإقامة التآلف والتعايش ، ويستبدل بها وحدة المكان الواسع « الأرض » .

وفي الأرْض مَنأى للكَرِيم عَنِ الأذى   وفيها لِمَنْ خافَ القلى مُتَعَـــزلُ
لَعَمْرك ما بِالأرْض ضــيقٌ عَلى امْرئ   سَرَى راغِبًا أو راهِبًا ، وهْوَ يعقل

ومن خلال هذا الاتساع بمعْنى « الوحدة الجامعة » تعيد اللوحة تصنيف العلاقات في إطار المفاهيم الجديدة ، فسكان الأرض ليسوا أقوامًا و وحوشًا

كما يفرض القانون السّائد ، ولكنهم جميعًا « أقْوام » ، وهو يميل إلى قَوْم سِوى قَوْمه ويتخذُهم أهْلاً ، والأهل الجدد هم : الذئب والنمر والضَّبع :

هُمُ الأهْلُ لا مُسْتَوْدَع السرِّ ذائعٌ لَدَيْهِمْ ولا الجاني بما جَر يُخْـذَلُ
وكُل أبيّ باسِـــــل غَيْرَ أنني إذا عرَضت أولى الطَّرائِد ، أبسل

وإذا كان مجْتَمَع « بني الأم » مفكَّكًا يخذلُ فيه الجاني ، ويذاع فيه السر ، وتضعف فيه البنية بين الأفراد ، وكان هذا مدعاة لأن يتحرر منه الشّاعر – فإن الصّورة المقابلة في المجتمع الجديد الذي اخْتاره يتحقَّق فيها التَّماسُك في أدق صوره ، وهو تماسك تظهر بعض تَجلّياته من خلال بنية فنية محكمة في مثل هذه اللوحة لجماعة الذِّئاب التي تتقدَّم وتتقهقر بحثًا عن القوت تحت إمرة قائدها في تماسك وتناغم فني مُحكم يندرج الشّاعر أيضًا في إطاره :

وأغْدو عَلى القوتِ الزَّهيدِ كَما غَدا أزل تَهــاداه التَّنائِـــفُ أطْحَـــل
غَدا طاوِيًا يُعارِضُ الرّيح هافِيًا يخوت بأذْنـاب الشِّعـاب ويعسل
فلما لواه القوتَ من حَيثُ أمَّهُ دعَــا فَأجابتــه نَظائِـــرُ نُحَّـــلُ
فَضَـج وضَجت بالبَراح كَأنها وإيّـاه نـوح فوق عَلْيـاء ثُكَّـلُ
وأغضى ، وأغضت واتَّسى واتَّست بِهِ مَراميـــل عَزاهـــا وعَزَّتهُ مُرْمِـلُ
شكى وشكتْ ثم ارْعوى بعد وارعوت وللصبر إن لم ينفع الشكْوُ أجْمَلُ
وفاء وفاءت بادراتٍ وكلّها علـــى نكـــظ ممـــا يكاتم مُجْمِلُ

إننا أمام لوحة شِعْرية رائعة للتماسُك يتم استغلال درجات الصوت وإيماءات النَّظر فيها بطريقة فَنِّية محكمة ، فالذِّئب القائد جال جولته الأولى منفردًا بحثًا عن الطعام فسابق الرِّيح و عدا في أذْناب الشّعاب وجال في خوافيها فامْتَنع القوت عليه من حيث أمّه ، فأدرك أنها لحظة الاستعانة بالجماعة ؛ فما هي إلا صيحة واحدة حتى أجابته صيحات انبعثت من كل مكان الذِّئاب ناحِلات يحوطُ بوجْهها الشّيب والضُّمور ، لقد التحقت

الجماعة بقائدها و وقفت قريبًا منه في فَضاء الصَّحراء الواسِعة ، تنتظر إشارته لكي تعزف على درجة الإيقاع التي يختارها ضجيجًا أو خفوتًا أو صمتًا ، وكأنه قائد العزف « المايسترو » وكأنها فرقة الجوقة التي لا تعرف المخالفة أو النشاز . لقد بدأ القائد الضجيج فتابعته الجماعة كأنها النساء الثَّواكل النّائِحات ، فلما صارت درجة إيقاعه إغضاء تابعته في الخفوت ، فلما تحوَّلت إلى يأس وقُنوط ، سكت صَوْت القائد وعلى أثره سكت صوت الجماعة وحلت محل ذلك نظرات العزاء المتبادَلة . لقد شَكا فشكت وارعوى فارعوت ، ورأى أن الشّكوى إذا لم تفد فالعَزاء أجْمل . وقرر العَودة جائعًا كاظِمًا غيظه ، وما إن خطا خطوة الرُّجوع الأولى حتّى تابعته الجماعة صامِتات كاظِمات الغَيْظ .

إن وحدة النَّسق بين الجماعة والقائِد وانسِجام البِنْية اللُّغوية الشِّعرية مع الموقِف ، تبلغُ دَرجة دقيقة في هذا المقطع ؛ حيث تتشكل حزمة الفعل ورد الفعل من خلال ستّة أفعال متتالية : ضج ، أغضى ، اتسى ، شكا ، ارعوى ، فاء ، وفي مرات ورودها الست ، يأتي صوت القائد أولا عاليًا ومطلقًا من خلال اعتماده على حركة الفتح الطويلة أو القصيرة في نهاية الفعل ، يتبعه صوت الجماعة ملتزمًا ومقيدًا من خلال مجيئه تاليًا دائمًا وملتزمًا بسكون تاء الفعل ، وكأن المراوحة بين فتحة الإيقاع وسكونه من خلال ست مرات سَريعة ومتتالية تقدم ما يشبه دقات القرار والجواب ، وخفقات القلب المنتظِمة ، وتتابع الحركات والسّكنات في تفاعيل الشعر على نحو منتظم ، وكلها مظاهر لانسِجام القيد والحرِّية في آن واحد ، وهو ما افتقده الشنفرى في جماعته البشرية الأولى و وجده في جماعة الحيوان التي اتخذها أهلاً وقومًا له .

إن القِراءة النّاقدة تستطيع أن تحقق مُتعة التَّحرر الفنّي من خلال ميزة تكمن في لُغة الشعر من حيث طبيعتها ، وهذه الميزة يعبر عنها في أبسط صورها بأن

الشعر « حمال أوجه » أو مُتعدِّد الدلالات ، وتلك واحدة من الفوارق الرئيسية بين لغة الشعر ولغة النثر التي ينبغي أن تكون محددة الدّلالة خاضِعة في تدرُّج بنية تراكيبها ونموها لنظام منطقي ، بعكس لغة الشعر التي تخضع لمنطقها الفني الخاص .

على أنَّه ينبغي أن نتذكَّر أن « لُغة الشعر » تقع في مرحلة وسط بين لغة الفنون الجميلة كالتَّصوير والنَّقْش والموسيقى ، ولُغة التفكير المنطقي النَّثرية ، بل إنها بطَبيعتها أقْرب إلى الشق الأول وأكثر استِعانة بوَسائله كالتَّصوير والموسيقى الذي يخطئ من يظنُّها علامة تَزْيين تضاف إلى جَوْهر كلام نثري فيصبح شِعْرًا . وإذا كانَتْ لُغة كلُغة التَّصوير والموسيقى صالِحة لأن يعاد تأويلها والتمتع بها دون الوقوف عند تفسير واحد بعينه ، فإن لُغة الشِّعر كذلك صالحة لأن تتفاعَل في نَفْس قارئها وناقِدها بما يتجاوز تفاعُلها مع نُقّاد وقراء سابقين ، بل وبما يتجاوزُ تفاعلَها في نفس المبدِع ذاته ، وما دام كل تفاعُل يستند إلى أسس قابلة للنِّقاش ، وما دامت القصيدة قد اتخذت مدارها المستقل وانفصلت عن لحظة ميلادها - فقد أصبحت جزءًا من تُراث اللُّغة الفنّي القابِل لتأويلات متنوِّعة ومتعدِّدة .

إننا نستطيع أن نلمح في إحدى لَوْحات معلَّقة عنترة بن شداد لونًا من تداخُل الصّور وتمازُجه ، وحلول بَعْضها مَحلَّ البعض الآخر ، والنمو غير المنطقي بها بطريقة تذكر بالمتعة الموازية التي نلمحها الآن في تقنية « التداخل والإحلال » في التّصوير السينمائي ، دون أن يكون في ذلك تحميل للصورة أكثر مما تحتمل أو إبطالٌ « للمعنى » الذي استخلَصه منها النقاد الأوائل . ولنتأمل في هذه اللوحة التي تصوِّر رحلة الرَّحيل إلى دِيار المحْبوبة عبر الصَّحراء الواسِعة ، ولنتأمل « وسائل الرحلة » التي تمازَجت وتعاقبت وتداخلت ممثلةً في الفرس والناقة والنّعام :

تمسي وتصبح فوق ظهر حشية ... وأبيت فوق سراة أدهم مُلْجَم
وحشيَّتي سَرْجٌ على عَبْل الشَّوى ... نَهْدٌ مراكله ، نبيلِ المحــزِم
هل تبلغني دارَها شَدَنِيَّــةٌ ... لُعِنَت بمحْروم الشَّراب مُصرَّم
خطارةٌ غِبَّ الــسُّرى زيّــافــةٌ ... تَطِسُ الأكامَ بوَخدِ خُفٍ ميثَم
وكـأنما تَطِسُ الإكامَ عشِيَّــةً ... بقَريب بيْنَ المنسِمَيْن مُصَلَّم
تأوي لَهُ قُلُص النَّعام، كَما أوَت ... حِزَقٌ يمانِيَةٌ لأَعْجَمَ طِمطِمَ
يَتْبَعنَ قُلَّةَ رَأسِه وكَأنَّــهُ ... حِدْجٌ عَلى نَعْشٍ لَهُنَّ مُخَيَّم
صَعْلٍ يَعودُ بِذي العَشيرةِ بَيضَهُ ... كَالعبد ذي الفَرْو الطَّويلِ الأصْلَم

إن اللوحة ترسم صورة مألوفة في الشِّعر القَديم ، قوامها وَصْف الرحلة والرّاحِلة ، ولكن قد يلفت النَّظر هنا أن عين الشّاعِر تلتقط راحلتين مختلفتين ؛ الحصان والناقة ، ولا يبدو في سِياق بناء الصورة الجزم برصْد التَّعاقب أو التَّوازي بينهما ، فقط يبدو الحصان ، وقد أصبح حشيّة مع قوته ومهابته ، وتبدو الناقة أملاً يحلم أن يحمله إلى الدِّيار ، ومن خلال هذا الحلم يبدو أفق المدى .

إن الحصان قوي القوائِم والعظام ، ضخم المراكل ، تتطلع العين إلى مَوْضع حِزامه في نبل ومهابة ، ومع ذلك فإن صورته التي تلتقط له هنا تبدو وكأنها صورة ثابتة ، إنه أشبه بقاعدة ترتكز عليها « الحشية » التي يبيت عليها الشاعر ، فهو فارس عرشه على الخيل ، بكل ما في ذلك من توفز وانطلاق بالقوة . أما الشق الثاني من الصورة وهو المتصل بالنَّاقة فيبدو مخالفًا للشق الأول ومكملاً له ، فهو شق متحرك في مقابل الثابت هناك ، وهو نهاري في مقابل الليلي – ولقد جاءت الإشارة إلى الحركة من خلال فعل الأمنية والهدف الذي يتصدر الصورة : « هل تبلغني دارها ؟ » وهي أمنية تستلزم الحركة التي تعين عليها راحِلة مؤهلة نَشِطة ، فهي مؤهلة من خلال أنها لا

تستغل فيما تستغل فيه النياق الأخرى ، فهي لا تحمل ولا تلد ولا ترضع « لعنت بمحروم الشَّراب مُصرم » وهي من ثم معدة لقطع المسافات الطويلة فحسب ، ثم هي نَشِطة تسري الليل كله مُسافِرة فلا ينال منها التعب ، وتشاهد غِبَّ هذا السرى تهز ذيلها يمنة ويسرة من وَفْرة نشاطها وسُرعتها ثم تَضرب الرَّوابي بخف شديد الوطء .

إن صورةَ النّاقة التي ولدت هنا من صورة الحصان دون فاصل مرئي ، ستلد بِدَوْرها صورة النعام ، وما دامت السُّرعة قد بلغت مداها ، فقد تداخلت من خلالها في حدقة الحواسّ المستنفرة ، مشاهد الطبيعة في الصحاري الشّاسِعة ، والشّاعر لا يلجأ إلى أدوات الربط ولا أدوات الانتقال وإنما إلى كيمياء الْمَزْج وسهولة التداخل والتوحُّد التي توهب للحواس ، وقد تخلصت من جاذبية عالم الواقع إلى المناخ المتميز لعالم الشعر .

إن « الظليم » ذكر النعام سوف يتسلل إلى الصورة هنا تسللاً خفيّا ، كما يحدث في طريقة التداخُل والإحلال في التصوير السينمائي ، فإذا كانت الناقة التي يمتطيها الشاعر ، تطأ الرّوابي ، وتطس الآكام بخف قوي عريض ، فإن الشاعر أيضًا « يطس الآكام » أو يقصها على ظهر نعام صغير الخف ، سريع العدو . ولنتأمَّل طريقة التداخل والإحلال الخفية ، ففي أعلى الصورتين يوجد الشّاعر الراكِب القاصِد دار المحبوبة ، ولكنه مسكوت عنه في الصورة الأولى ؛ فالناقة هي التي تضرب الروابي ، ومصرح به في الصورة الثانية ، فهو الذي يضرب الروابي ، وفي أسفل الصورتين يوجد الخف الذي يلامس الأرض لكنه في الصورة الأولى خف عريض قوي لناقة تطأ الأرض بقوة ، وفي الصورة الثانية خف ضيق « قريب بين المنسمين » لذكر نعام سريع لا يكاد يلامس بقعة حتى يلامس تاليتها ، ومن خلال التقاء أعلى نقطة في الصورة وأدنى نقطة فيها ، يتسرب الإحلال شيئا فشيئًا ، فنجد أمامنا ذكر النعام بدلاً

من الناقة ، كما وجدنا الناقة من قبل تحل محل الحصان .

إن هذه مجرد شرائح للون من القراءة النقدية للوحات شعرية قابلة للنمو والامتداد على اتساع القصيدة . وقد حاولنا الامتداد بالتجربة بالفعل في دراسات أخرى لنا ،مثل كتاب « الكلمة والمجهر » وكتاب « متعة تذوق الشعر » ، لكننا أردنا هنا فقط الإشارة إلى إمكانية تَقْديم قراءة معاصِرة لنَصّ شِعريّ قديم دون أن يتعالى الناقِد على القارئ ولا يشهر في وجهه أسلحة التَّهويم والغموض أو التَّحديد والجداول الرَّقْمية . وأردنا بالإجمال أن نسلط الضوء المناسب على اللَّوحة موضع التأمُّل لا على عين الْمُشاهِد المتأمِّل ، ولعل ذلك يساعد في إزالة جانِب من الجفوة التي تكاد تلتصق بكل من النص الشعريّ القديم وقطاع كبير من المناهج الحديثة .

الفصل الخامس

من هو خليفة شوقي
أمير شعراء العصر الحالي ؟
ومن يستحق أن يحمل لقب الشّاعر ؟

السؤال المثير الذي يحمله عنوان هذا المقال ليس مطروحاً مني وإنما هو مطروح عليّ ، طرحه المسئولون عن تَنْظيم مِلفّ عن الشّعر ، والذي تضمنه عدد خاص من مجلة « الهلال » ، وأعترف بأن السؤال فاجأني ، وهممت بالاعتذار عن عدم الإجابة عنه خاصّة أمام الوقت القصير المُتاح ، والسؤال الوحيد المطروح ، وكدت أسلم ورقة الإجابة « بيضاء » !

غير أنني فهمت أن محاولة تقليب جوانِب السؤال ، وإعادة إثارة أسئلة مشابهة طرحتها الأجيال السابقة ، والانتهاء بإثارة أسئلة أخرى ، يعد جزءاً من الإجابة المتوقعة . وكان ردُّ الفعل المباشِر الأوّل لديَّ هو التأمُّل في قضية البحث عن « خليفة لشوقي » منذ نحو سَبْعين عامًا . وكنا قبل هذه السنوات بنحو عقد من الزّمان قد بدأ طريقنا في البحث عن «خليفة » آخر يَمْلأ الفَراغ الذي تركه « الخليفة » العثماني الذي حلّت محله الدّولة الحديثة في تركيا . ومن اللافت للنظر أن البحث لم يتوقّف في الْمَيْدانَيْن ، وأن « اللواء » يعقد بين

الحين والحين « لأمير المؤمنين هناك » أو « أمير الشُّعراء هنا » ، لكن دون أن يحظى بالإجْماع الذي كان يحظى به السلطان عبد الحميد ، أو الأمير « أحمد شوقي » ، فهل يرجع السَّبب في ذلك إلى تصدُّع هيكل الإمارة ، أم إلى عدم توافُر الشُّروط الملائِمة في المرشحين لمنصب « الأمير » ؟

وقد يكون مُلاحظة تصدُّع الهيكل في الإمارات الحسِّية أيْسر ، فهنالك جيوش تهزم ، أو مناطق تنفصِل ، أو جنود يتمردون ، فتغدو الإمارة التي كانت متماسِكة بالأمس ، مُتداعِية أو مُتهاوية ، ويختفي الأمير ، دون أن يمنعَ ذلك نَفرًا من المطالبين بالعَرش أو السّاعين إلى إعادة البناء ، من بذل المحاولات التي قد تطول أو تقصر وتنجح أو تخفق تبعًا لصَلابة العزم وتوفر ماء الحياة في الأجزاء الباقية المتناثرة . لكن الحديث عن قدر التماسُك الْمُتاح في الأجزاء الباقية بعد تصدُّع إمارة الشعر ، ربما يكون في حاجة إلى تأمل أدق وأصعب لمعرفة الفُروق بين المساحات التي كانت تفصل بين الوحدات المختلفة التي كانت تدَّعي الانتماء إلى مملكة الشعر في عام ١٩٣٢ ، والمساحات التي تفصل بين الوحدات المتباعدة والمتباينة والمتنافرة أحيانًا ، والتي لا يدعي كل منها اليوم أحقية الانتماء إلى مملكة الشِّعر فحسب ، وإنما يدعي أنه وحده صاحب الحق في الانتماء ، وأن على الآخرين الذَّهاب إلى ممالك « النظم » أو ممالك « النثر » في حالة الرأفة بهم ، أو البعد عن كل ممالك الأدب عندما يشتد النزاع .

وإذا تركنا مسألة تصدُّع هيكل الإمارة إلى البحث عن الشُّروط الملائِمة للأمير - فقد نجد الصُّعوبة والسُّهولة تتبادلان مواقعهما . فليس من الضرري أن يكون أمير المملكة الحسية أكثر أبنائها كفاءة أو أوسعهم مدارك ، وليس من الضروري لكي ينعقد له اللواء أن تكون مبايعة الرَّعية له تامة ، وإنما يتحكم في ذلك شُروط تمليها ظروف خارجية تتحدث عنها كتب التاريخ والسياسة ، ويصبح معها التنصيب الشَّكلي أو العزل الشكلي هما محور الفصل ، على

عكس ما يتاح في إمارة الشعر التي يصعب أن يتم الاستيلاء عليها بالانقلاب أو تَزْييف الأصوات أو حتى مُساندة الأحزاب والهيئات وأجهزة الإعلام ، التي قد تنجح في الاحتِفاء أو الإعلاء أو التَّرْويج لفكرة ما أو لشَخص ما بعض الوقت ، ولكن الإحساس الجماعي الأدبي تكفل بطي كثير من الصفحات التي بدت في حينها وقد سلط عليها الضَّوء الباهِر ، وهوكفيل أيضًا أن يفعل ذلك مع بعض الصفحات التي تخايل أعيننا اليوم ، وتثبت بالصوت العالي والضوء الباهِر أن لها مساحة أكثر مما تستحق .

أشعر العرب

غير أن لقب أمير الشُّعراء قد يختلف عن الألقاب المماثلة التي يدور حولها الحوار في أنه من حيث التَّسمية على الأقل لم يكتسب بعدًا تاريخيًا يترقى من خلاله جيلاً بعد جيل ، حتى يحدث انقطاعه فراغًا ينبغي أن يملأ ، فالشعراء السابقون لم يتَّفقوا على « أمير » والنقاد الأقدمون لم يمنحوا هذا اللَّقب لكِبار الشُّعراء ، واكتفوا بإطلاق « أفعل » التفضيل من مادة الشِّعر مُضافة إلى الشّاعر فقيل : « أشعر العرب » و « أشعر الناس » ، وكان يتم توزيع هذه الصِّفة على أكثر من شاعِر مُتعاقِبين أو متعاصِرين تبعًا للمجال الذي أجاد فيه الشّاعر ، فيقال : « هذا أشعر الناس إذا غضب ، وذلك أشعر الناس إذا رغب ، وآخر أشْعر النّاس إذا شرب » . . . إلخ .

وعندما تجاوز النَّقد القديم مراحل الألْقاب الانطباعية إلى مرحلة الأحكام التحليليَّة ، لم تتَّجه ألقاب « الإمارة » أو التفرُّد على القمة لشاعِر بعينه ، بل كان ابن المعتز مثلاً يعد صِفات المحدثين ليدرج فيهم بشار بن برد ومسلم بن الوليد وأبا نواس وليجعل أبا تمام أكثرهم إيغالاً في الاتجاه ، والآمدي يوازن بين الطّائِيَّين أبي تمام والبحتري ، والقاضي الجرجاني يتوسط بين المتنبي وخصومه ، دون أن تؤدي الموازنة أو الوساطة إلى الإمارة ، وحتى الشّعراء

أنفسهم ما كانوا يسعون إلى إمارة الشعر بقدر ما كانوا يَسعون إلى إمارة الحكم . ولقد مات المتنبي بحَسْرة الإمارة المفقودة على أي إقليم أو مدينة ، وقُتل أبو فراس وهو يحاول خِلافة سيف الدولة على إمارة الحَمدانيين بالشّام ، ولكن أدباء العصر الحديث تبادَلوا مَنْحَ الألقاب الأدبية ، فأصبح لكل واحِدٍ من البارزين لقب يميّزه ، فالبارودي « رب السيف والقلم » وخليل مطران يُبايع في مرحلة مبكرة « شاعر القُطرين » وحافظ إبراهيم يذهب بلقب « شاعر النيل » وسوف يصبح أحمد رامي فيما بعد « شاعر الشّباب » أما شكيب أرسلان فهو « أمير البيان » ، وقد وجدوا لطه حسين أثناء عِمادته لكلية الآداب بجامعة القاهرة لقبًا مناسبًا وصار « عميد الأدب العربي » ، وجرت محاولات للبحث لتوفيق الحكيم عن لقب ، وفي هذا المناخ جاء لقب شوقي الذي كان قد شاع عنه في البدء أنه « شاعر الأمير » ولكنه بعد معاناة النفي ، والاتّجاه إلى القضايا القومية والدينيَّة في شعره ، ونُضوج التّألق البياني في فنه ، التقت الآراء على أن يحمل لقب « أمير الشعراء » ، وتنادى الشُّعراء من أرجاء الوطن العربي وتحدَّث النقاد والخطباء و وجد اللَّقب فيما يبدو هوى من الناس فظلت ألسنتهم تردده حتى اليوم ، بالرغم من الحملات القوية ضد شوقي والتي كان أشهرها حملة العقاد في « الديوان » وقد نالت بعض قصائد شوقي ، ومنها قصيدته التي ألقاها في حفلة تنصيبه أميرًا :

مَرْحَبًا بالرّبيع في ريعانه	وبأنواره وطيب زمانه
رفت الأرْض في مواكب ، أذا	ر وشَبّ الزّمان في مهرجانه
نزل السّهل ضاحِك البشر يمشي	فيه مَشْيَ الأمير في بُسْتانِه

نالت القصيدة حظًّا من نقد العَقّاد الحادّ وتهكَّم على صورة الأمير الذي يمشي في بستانه وعلى كل الأمراء بمن فيهم أمير الشعراء .

***

غير أنه لم يكد يرحل أمير الشُّعراء أحمد شوقي عام ١٩٣٢ حتى بدأ كبار شعراء العصر يتطلَّعون إلى كرسي « الإمارة » الشاغر . كان في العصر شعراء بارزون مثل خليل مطران ثالث الثَّلاثة (حافظ وشوقي) ومصطفى صادق الرافعي ، وعباس محمود العقاد وأحمد محرم وأحمد زكي أبو شادي ، الذي خلف شوقي في رئاسته تحرير مجلة « أبوللو » ، وغيرهم . وكان كل واحِد يتحين الفرصة الملائمة أو يستميل الأصْوات اللازمة . وجاءت فرصة الإعلان عن مسابقة لتأليف النشيد القومي لمصر عام ١٩٤٣ واشترك فيها كثير من الشعراء ، وفازت قصيدة العقاد التي كان مطلعها :

قدْ رفعنا العلـــم للعُلى والفـدى
في عنان السَّماء
حي أرْض الهَرم حي مَهْد الهُدى
حـــي أم البَــقاء

وقد وَجد حزب الوفد فوز العقاد فُرصة مُواتِية لتَنْظيم حَفل يكرم فيه ويعقد له لواء الشِّعر فيبايع أميرًا للشُّعراء ، وكان أن عقد الحفل في مسرح الأزبكية في ربيع عام ١٩٣٤ (٢٧ أبريل) وأنشد مِئات الشَّباب نشيد العقاد ملحنًا وتكلم كَثير من الخطباء ، وكان أبرزهم الدكتور طه حسين الذي أشاد بعطاء العقاد عامة وبشعره خاصة قائلاً : « إنني لا أؤمن في هذا العصر الحديث بشاعر عربي كما أؤمن بالعقاد ، لأني أجد عند العقاد ما لا أجده عند غيره من الشّعراء . . وهو يصور لي هذا المثل الأعلى في الشعر الذي أحببته وتمنيت وجاهدت في أن يحبَّه الشباب – هذا المثل الأعلى الذي يجمع بين جمال العربي القديم وأمل المصري الحديث . . ثم إنني إذا قرأت شعر العقاد لم أستطع أن أقول لنفسي : قد قرأت هذا الكلام من قبل . . في شعر البحتري أو عند أبي تمام أو أبي نواس . . إنما تقرءون العقاد فتقرءونه وحده لأن العقاد ليس مقلدًا ولا يستطيع أن يقلد . . ولأن المثل الأعلى له في الأدب

يرفعه عن الأغراض التقليدية ويجعل شعره لا أقول واسعًا فسيحًا ولكني أقول كما يقول العقاد نفسه – يجعل شعره مطابقًا للحياة ليس غير . »

ويشير طه حسين إلى خاصِّية التمرُّد في شعر العَقّاد التي لفتت نظر ناقد فرنسي فكتب يقول : « إن شعر العقاد أشبه بالهواء الطلق » ويعقب عليه بقوله : « هذا التمرد . . هذه الريح العاصِفة ، هي التي تعجبني ؛ لأنها صورة من الحرية من حرية الفن التي لا تعرف حدًّا ولا أحدًا ولا غاية . » ثم يتناول بالتحليل والإشادة قصيدة « ترجمة شيطان » التي يعلن أنه يقرؤها عشرين أو ثلاثين مرة دون أن ينقضي إعجابُه بها ، وأنها « لا شبيه لها في الشّعر القديم » ، وينتهي من ذلك إلى أن العقاد « خلق لنفسه قوة شاعرة لا تجد لها نظيرًا إلا في أوربا ، حيث يلتمس الشعراء الفن لا في الأدب وحده بل في العلم وفي كل شيء آخر . »

الخوف على الشّعر !

ويَصل الدُّكتور طه حسين إلى الهدف الرئيسي الذي أعد من أجله الاحتفال وألقيت الكلمات ، وهو إعلان أن الأوان قد آن لسَدّ الفراغ الذي أحدثه رحيل شوقي وحافظ : « كنا نُشفق على الشّعر العربي وكنا نخاف عليه أن يرتحل سلطانه عن مِصْر ؛ وكنا نتحدث حين مات الشّاعران العظيمان شوقي وحافظ – كنا نتحدث عن علم الشعر العربي المصري أين يكون ؟ ومن يرفعه للشعراء والأدباء يستظلّون به ؟ . . هل آن للشعر القديم المحافظ المسرف في المحافظة أن يستقر وأن يحتفظ بمجده ؟ وهل آن للشعر الجديد أن ينشط ويقوى ؟ انتظرت فلم أجد للمقلدين حركة أو نشاطًا ، فإذا المدرسة القديمة قد ماتت بموت حافظ وشوقي ، وإذا المدرسة الجديدة قد أخذت تؤدّي حقها وتنهض بواجبها فترضي المصريين والعرب جميعًا » ، ثم يكون نداء الختام عند طه حسين « ضعوا لواء الشعر في يد العقاد وقولوا للأدباء والشعراء : أسرعوا

واستظلوا بهذا اللواء . »

كانت تلك البيعة هي أبرز دعوات المبايعة لإمارة الشعر في النصف الأول من القرن العشرين بعد مبايعة شوقي ، وقد اكتسبت ثقلها السياسي من حزب الوفد ، وثقلها الأدبي من مساندة طه حسين على نحو خاصّ ، وألقى العقاد في نهاية الحفل قصيدة لا تعد من روائع شعره ، وفي شعره دون شك روائع ، وقد جاء في مطلعها :

بالنّظم أحمد مكرمي نظمي	**ومن السلاف تَحيّة الكَــرم**
هذا النّشيد ، ففيم يَشْكُرني	**قومي وقد غنى به قوْمـــي**
إن تقْبلوه فتلك مَكرمـــة	**عُظمى فقد وفيتـم سهمـي**

ولقد يلاحظ على هذه المُبايعة غياب البعد القومي العربي ، وكثرة المعارضين لها ؛ فقد سارع مصطفى صادق الرافعي بإثارة المسألة في جريدة الأسبوع في شهر مايو عام ١٩٣٤ عقب البيعة ؛ مفندًا رأي طه حسين في ترشيح العقاد لإمارة الشعر . وبعد ذلك احتج خليل مطران في جريدة الفصول في شهر يوليه عام ١٩٣٦ على هذه المبايعة ، وتساءل آخرون عن مكانة أحمد محرم ، وتناقص دويُّ المبايَعة شيئًا فشيئًا وطغت عليها شُهرة العقاد نفسه في مَجالات الفكر والبحث العلمي والنَّشاط السياسي ، حتى أصبَحت قصة إمارته للشِّعر تحتاج دائمًا إلى تذكير بوقائِعها التي جرت في ربيع عام ١٩٣٤ .

***

بعد مضي ثَلاثة عقود على مبايعة العقاد وأثناء حياة العقاد نفسه ، انعقد مهرجان آخر في صيف عام ١٩٦١ لكي يُبايَع في لبنان الشاعر بشارة الخوري الأخطل الصغير أميرًا للشّعراء ، وتداعى إلى هذا المهرجان كثير من الشُّعراء والنقاد المرموقين في العالم كان من بينهم الشاعر السوري عمر أبو ريشة ،

الذي كان بعض الصحفيين النّقاد قد دَعوا قبل ذلك بسَنوات إلى مبايعته أميرًا للشعراء لكن الدعوة لم تبلغ مداها ، كما كان من بينهم الجواهري وأمين نخلة وصالح جودت وأدونيس وأنسي الحاج وجبران خوري وأنور المعداوي وإحسان عَباس . وألقيت الدِّراسات وأنشدت القصائد ، وكان منها من يرفع لواء الإمارة دون موارية ، كما قال صالح جودت في مستهل قصيدته :

هَمْسَة في حَديث جار وجارة	رَنّـة حُـلـوة على قـيـثارة
قطـرة عَذْبـة عَلـى نـوارة	زَهْرة كلّها شَـذى ونَـضارة
كُلّ هـذي المعادِن المُخْتارة	صـاغَ مِنـها حَبيبُنـا أوْتـاره
وجَلا من خُيـوطها أشْعاره	فعـقَـدنا لـه لِـواء الإمـارة

أو من يبارك ما صَنعه الآخرون من وضع إكليل من الزهر في عنق الشاعر كما قال عمر أبو ريشة :

لبنان ما خبـأت عَنْـك نوازعـي	أ تراك فيـهـا عاذلـي أم عـاذري
يُغنيك عـنـي إخْـوة ما غـرّدوا	إلا وملء رباك ذوب حـنـاجري
جَمَـعَـتهم شِيـم الـوَفـاء لمارد	في الشعـر جواب الأعـالي قاهِر
ضَـفروا لـه من روح أرزك غـارة	أكْرِم بمـضفـور لـه وبـضافـر

ومنهم من تكادُ تمرُّ قصيدتُه دون إشارة إلى مُناسَبة المبايَعة كالشأن في قصيدة الجواهري التي حومت في كثير من الآفاق ، وأشارت إشارة عارضة إلى « غار القُلوب » الذي يحمله الشّاعر للمكرم :

أ بشارة أنـذا لديـك محمـلا غارَ القُـلوب

ومنهم من ينفي عن نفسه تُهْمة أن يكون حاسِدًا له على الْمُبايَعة أو أن يظن أنه كان يرى نفسه أولى منه كما جاء في قصيدة أمين نَخْلَة :

يا أخـي الأبلج الكريم على الـوُدّ زهانـي بما زَهـاك السُّـرور
فكأنـــي أنا الذي هَتفـوا باسمي وَعج المَنظـوم والـمـنثـور
لا وحبيك ما أنا الحاسِد الشّانــئ أو طـامع حـداه الغُــــرور

وإلى جانب ذلك أشارت كثير من الكلمات التي دارت حول الأخطل الصغير ، سواء تلك التي قيلت في المناسبة أو قبلها أو بعدها ، إلى أن معين الشِّعر عنده كان قد نَضب منذ زمن طويل ، وكان كما يقول إلياس أبو شبكة « قد ورم كيسه فلم يعد يحفل بالشِّعر إلى جانب أنك لا تقع على قصيدة من قصائده برئت من قصائد الفرنجة كموسيه ولامرتين وبودلير وڤرلين ، فهو من هذه الناحية أكبر مقتبس عرفته العرب » كما يقول أنسي الحاج « بعد عهد طويل من الدفق جف الينبوع ولم يفتعل الأخطل العطاء » بل إن الأخطل نفسه عندما شكر مكرميه في هذا المهرجان أشار إلى أن عوده قد أصبح بلا أوتار :

أ يوم أصبَحت لا شمسي ولا قمري مـن ذا يغني علـى عـود بـلا وتر
مـا للقوافـي إذا جاذبتهـا نفــرت رعت شبابي وخانتني على كبـري
كأنهـا مـا ارتوت من مدمعـي ودمي ولا غذتـها ليالـي الوجـد والسهر

ولقد كان من مَزايا مهرجان الخوري أن صاحبته كثير من الدِّراسات والآراء النقدية المتصلة بشِعر الأخطل الصغير . وقد جاء بعض هذه الآراء في شكل انطباعات سريعة كما جاء في كلمة أدونيس الذي يرى أن « الأخطل يمثّل طليعة الانتِقال من الشعر الذي يرتبط بكتب الأدب وقَواميس اللغة ، والذي عممه رجال عهد سميناه خطأ عهد النهضة . . إلى الشعر الذي يرتبط بالحَياة اليومية وأشياء القلب . »

لكن هناك دراسات أخرى وقفت بالتَّفصيل أمام شِعر الأخطل الصغير و وجهت له نَقْدًا غير هَيِّن ، ومنها دراسة الدكتور إحسان عباس حول « دور

الأخطل الصغير في الشِّعر العربي المعاصر » التي تأخذ على الشّاعر أنه يقع ضحية مبالغات المجاز فتنفلت منه الغايات الفنية والخلقية لبناء القصيدة ، ويندفع إلى المبالغة التي تجعل الشاعر كلما تغزل ولو غير صادق زعم أنه أصبح على حافة القبر . وقد تغلغلت هذه اللغة في شعر الأخطل الصغير كثيرًا حتى أفقدته عذوبة الغناء الجديد في بعض الأحيان وجعلته وكأنه شاعر من شعراء العصور السالفة .

ويلاحظ الناقد أن شعر الأخطل – وهو الذي يجذبنا بحَلاوته العامة ورونقه الجميل – لا يمكن أن يخضع لمبدأ « وحدة القصيدة » لأن هذا الشعر « لا يستند إلى الوَحْدة بل لعله في محاولته إبراز الألق الخالِب يسهو أحيانًا فيتورط في ضُروب من التناقُض » حتى إن أكثر مراثيه انحياز عن طبيعة الموضوع عن الرثاء نفسه إلى أمور جانبية ، وهي طريقة يعتمدها في قصصه إذ يترك القصص إلى التأمل والحكمة ويطيل في ذلك حتى يخيل إلينا أنه نسي القصة الأصلية . وينتهي الدكتور إحسان عباس إلى القول بأن انعدام الوحدة والنظرة الشّاملة إلى العمل الفني ، جعل شعر الأخطل يتحول إلى دفقات و ومضات : « ولكن عيب هذا الاتجاه في شعر الأخطل أن يكون خطرات تَقْتضيها المناسبات ، وأن يظل منبعه راكدًا حتى يثيره حادث هنا وحادث هناك . ويبدو أن النَّظرة الجمالية المجردة ، تجني أو جنت على هذا النبع حتى غَدا شِعرُ الأخطل الصغير إذا أنت مثلته لنفسك كالكأس البلورية المكسورة في أكثر من موضع ، وأصبح القدم إحدى خصائصها وإن لم يفقد في بعض جوانبها شيئًا من البريق والتلاميع . »

أما أنور المعداوي فتركز دراسته ، في مهرجان تكريم الأخطل الصغير وبما لقيه أمير الشعراء ، على مقولة رئيسيَّة : « أن بشارة الخوري هو شاعِر اللوحة وليس شاعِر التجربة » ، وأنه من خلال رسم اللَّوحة ومع عُذوبة الصور وجمال الألفاظ – يفتقد أحيانًا ذلك النضج التكنيكي الذي يُتيح لمراحل

التَّجربة أن تكون خيوطًا حيَّة لنسيج عضوي موحد ، فبدل أن يهيئ الشّاعر للمراحل أن تتابع في خط سير نموها الاطرادي دون حركة انفصال معوقة ، نراه يقطع خط السير في بعض الموضوعات ليفسر موقفًا أو يعلق على حدث ، ومن الطبيعي أن ينتج عن هذا التدخُّل المتكرِّر أن تظهر الفجوات في البناء العضويّ للتجربة لتحول بين خيوطها الناسجة وبين وحدة التماسك .

وهذا النشاط النقدي المكثَّف لم يصاحب مهرجانات عقد لواء الإمارة في المرات السّابقة عند شوقي والعقاد ، ولعله في ذاته يشكل دليلاً على اتساع حركة تعدد الآراء وتفاوُتها وتنوّعها مما يزيد من صعوبة الانطواء تحت لِواء أمير واحِد ، ومما يفسر هدوء الدَّعوات إلى عقد مهرجانات أخرى للإمارة رغم أن الأمير المبايع في المهرجان الأخير قد رحل عام ١٩٦٩ ، ورغم مضي أربعة عقود على البيعة الأخيرة .

***

ويبقى السؤال مثارًا : هل لا بد من بحث عن خليفة لشوقي وتعيين أبنائه وتعميد أحفاده ؟

إن شوقي يمثل دون شك قيمة تاريخية في حركة الشعر العربي ، وهي قيمة لا تلغيها القيم التالية لها حتى وإن تجاوزتها أو خالفتها ، ولكن ميراث هذه القيمة ليس من الضروري أن يكون في يد وارث واحِد ، بل قد يتوزَّع بين كَثير من الأبناء والأحفاد ، وقد يمتدُّ إلى أبناء الأعْمام ، ولا أعتقد أن الاتِّجاه الشعري في الأعْمال الروائية والقصصية بعد شوقي ، قد حرم نصيبه من الميراث ، لكن مملكة الشِّعر بالمعنى الذي عرفه شوقي قد اتَّسعت أحياؤها ، وانْضمت إليها مدن منظمة في بعض الأحيان ومدن عشوائية كثيرة ، يصاحبها نمو سرطاني في أحايين أخرى ، وفي وسط هذا الزحام الكبير لم يعد السؤال المُثار : من الذي يستحق أن يحمل لَقب أمير الشُّعراء ؟ ولكن : من الذي يستحق أن يحمل لقب الشاعر ؟

الفصل السادس

القيم الموسيقيَّة الْمُشتركَة
في شعر الفصحى والشعر الشعبي

يمثل الشِّعر الشعبي في كثير من الأحيان مادَّة جيدة صالِحة للدرس والتحليل من زوايا عديدة ، لا تقتصر بالضَّرورة عوائدها على ذلك الشعر وحده ، وإنما تمتد لتساعد في إلقاء الأضواء أو على الأقل في إثارة التساؤلات حول العديد من القضايا المتصلة بالشِّعر العربي في مجمله ، فصيحه وعاميه .

ولقد يلاحظ أن القواعد الأساسية التي تحكُم هذين اللَّونين من الشعر – إن صحت هذه التفرقة الحاسمة – هي قواعد واحدة أو على الأقل مشتركة في كثير من مقولاتها الكبرى ؛ بدءًا من الكلمة المفرَدة التي تتشابَه موادُّها الخام وصيغها ومعظمُ طرائق نطقها بين الفصحى وعامِّياتها ، مع إفساح بعض المجالات والهوامِش للفروق الفردية والقبلية والإقليمية ، وهي فروق لا تفصل المفردة في معظم الأحايين عن مجال الكلمة الأم (أو بتعبير أدق عن مجال الكلمة التي اختيرت من بين أخواتها لتدخُل مجال التَّدوين الكتابي ، على حين ظلت الأخريات في مجال الاستخدام الشفهي) بقدر ما تقدِّم مجموعة من التوقيعات على لحن ذي « نوتة » واحِدة . ويكفي أن ننظر إلى حرف مثل « القاف » يتراوح في طَريقة نطقه بين نَموذج القاف « الفصحى » أو يقرب من

نموذج « الجيم » أو نموذج « الغين » أو نَموذج « الهمزة » أو نَموذج « الكاف » ؛ لندرك أن هذه النّماذج كلها ليست إلا الأصل ذاته منوع الإيقاع وليست شيئًا غيره . وإذا اتّبعنا طَريقة فرديناند دي سوسير الشّهيرة في تعريف وحدات الكلمة المتشابهة والمتخالفة ، فإننا سنلاحظ على الفور أن كلمتين مثل « قال » و« مال » تختلفان اختلافًا تقابليّا في حرفهما الأول ، على حين أن كلمات مثل « قال » و « آل » و « جال » و « غال » و « كال » للتعبير في اللّهجات عن الفعل الماضي من مادة القول ، لا تختلف في حرفها الأول رغم تعدد صوره النطقية . وما يصدق على القاف يصدق على حروف أخرى مثل « الضّاد » ومثل « الجيم » ومثل « الكاف » ومثل « الثّاء » و « الظّاء » ؛ حيث لا تقود طرائق التنوّع بينها في النُّطق من مِنْطقة إلى أخرى إلى اعتبار كلمات هذه المناطق متقابلة بقدر ما ينبغي أن تقود إلى اعتبارها كلمات واحدة متنوّعة النطق .

ولا شك أن وحدة الكلمة المفردة أو على الأقل وحدة المعجم الحاوي للكلمات المنتمية في معظمها إلى عائِلة واحدة ، وحدة من شأنها أن تكون اللبنة الأولى في الصرح المشترك بين الشّعرين الشعبي والفصيح .

على أنه يضاف إلى هذه القاعدة الأولى قاعدة تالِية ربما تكون أقل صَرامة في التعقيد ،لكنها ليست أقل حضورًا في التذوق الشعري . وهذه القاعِدة تتمثّل في ضرورة انتِقاء المعجَم الشّعري الملائِم من بين كلمات المعجم العامّ . ولهذه الملاءمة جوانب بعضها يخضع لقواعد مُحدَّدة يعد الخروج عليها خطأ ، مثل الجانِب الموسيقي العروضي ؛ حيث تقتضي بعض السياقات اختيار كلمة ذات وزن مُعيَّن في إطار نمط عروضي مختار ومتبع . ومن هذه الزاوية تُصبْح الملاءمة قاعِدة ، على حين تكون في مواقف أخرى ذات بعد اختياري تدريجي ، كما هو الشأن في القيمة الإيحائية للكلمة مثلاً ، حيث تفترق كلمة عن أخرى لا من حيث الصَّواب والخطأ ، وإنما من حيث الظِّلال الموحِية لإحداهما دون

الأخرى ، واختلال هذا الميزان في يَد شاعِر الفُصْحى أو شاعِر العامية يهبط على الفور بالمستوى الفنّي لشِعره في عين قارئيه وناقديه على السواء .

يبقى الموضوع الشعري الذي يبدو ملائِمًا للطَّرح في أحد فرعي الشِّعر دون الآخر ، وتلك مَسْألة تعرضت تاريخيًا لكثير من محاولات الشَّد والجَذْب بين النُّقاد والشُّعراء ، ومن تَضْييق فجوة الموضوع الشِّعري حينًا على مستوى التنظير وتوسيعها أحيانًا على مستوى الإنتاج الشِّعري ، فقد تجرى محاولة لتحديد دوائر الموضوعات فيما يسميه **قدامَة بن جعفر** بأغراض الشعر ، عند حديثه عن نعوت المعاني ، وحين يُشير إلى أن أهم هذه الأغْراض : « المديح والهجاء والمراثي والتَّشبيه والوصف » ، أو فيما يقوله النقاد في حديثهم عن عَمود الشِّعر وتحديدهم للمجْرى الأمثل للقصيدة ، ومن ثم تحديدهم للموْضوعات التي تستحقُّ شَرَف الدُّخول إلى القصيدة . لكن تاريخ الأدب العربي يعرف في الوقت ذاته محاولات لا تنقطع في القصيدة ، للخُروج عن الدَّوائر المحكَمة ، ومُعالَجة موضوعات أخرى تتصل بإطار الحَياة الأوسع ؛ بدءًا من أغاني الملاّحين في دجلة عند **أبي العَتاهية** وخادمة **بشار بن برد** السَّوداء ودجاجاتها العَشْر ، وإيقاعات ابن الرومي التي لا نِهاية لتنوُّعها حول النَّماذج البشرية والطَّبيعية في عصره ، امتدادًا إلى مداعبات الإخوانيات وطرائف المجالِس ورسائل الألغاز ونظم الحكايات وما شابه ذلك . وإذا كان شاعِر الفصحى في تاريخ الأدب العربي قد استأثر تقليديًا ببعض الموضوعات « الرسمية » مثل المدائح والمراثي الكبرى ، وقضايا التأمل ذات الصِّبْغة الفلسفيَّة - فإن موضوعات أخرى مالت إلى جانب الشّاعر الشَّعبي وخاصةً تلك التي تتصل بالبطولات الجماعية وبالقصص ذات الطابع الملحمي وبالتعبير الوجداني الجماعي عن المشاعِر الدّينية في المدائح النبوية وبعض القصص المتَّصلة بها .

لكن الذي يلاحظ طبيعة الإنتاج الشعري في الأدب العربي الحَديث ، يجد أن الحدود الفاصِلة في قضية الموضوعات بين لوني الشّعر بدأت في الزوال ، وأن شعراء مثل بيرم التونسي وفؤاد حداد وصلاح جاهين وعبد الرحمن الأبنودي وغيرهم من كبار شُعراء العامية يخوضون موضوعات دقيقة ويتناولونها بطريقة فنِّية عالِية ، ويُقدِّمون من خلالها تصورات شعرية لا تترك مجالات كثيرة لإعادة طَرْح التساؤلات حول الحُدود الصّارمة للموضوعات الشّعرية . وبالمثل فإن كثيرًا من شُعراء الفُصْحى يطرقون موضوعات ذات طَبيعة « شَعبية » ؛ بدءًا من أدب الطفولة عند شوقي إلى عابر سبيل عند العَقّاد إلى كتابات عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور وكثير غيرهم من الشعراء الذين أثروا جوانِب مختلفة في وجْدان الأمة وفي فن الشّعر على حد سواء ، وعَملوا على إيجاد التَّقارُب بين لوني الشّعر والارتقاء بهما معًا من خلال هذا التقارب بدلاً من افتعال ألوان من الصراع بينهما .

القيم الرئيسة إذن في جانِبي الشّعر واحِدة ، وتأمُّل التطور في واحدة منها يمكن أن يساعِد على رَصْد مسار القيمة الفنية في كليهما . وفي هذا الإطار سوف نتعرض لبعض جوانب الشعر الشعبي في مصر ومنطقة الخليج العربي - في عمان بصفة خاصة - من الزّاويتين العروضيَّة والبلاغية ، لنعرف مَدى علاقتها بالتقاليد الشّائعة في الشعر العربي الفصيح ، وببعض أسس « الصناعة » التي كان يجعلها الشّاعر القديم دعامة لفنه ، والتي لا تزال بعينها تشكل دِعامة رئيسة في بعض ألوان الشعر الشَّعبي في هذه المنطقة .

لكننا قبل أن نشرع في إبْراز بعض النصوص الدّالة من هذا الإنتاج الأدبي ، علينا أن نسجِّل ملاحظةً رئيسة فيما يتعلَّق بكتابة هذه النصوص ، ومدى قدرة الكتابة على إعطاء تصور صحيح عن « النص الحي » في الأدب الشعبي . والواقع أن الطريقة الحالية لكتابة العربية ، والتي تمت من خلال مجهودات

(أبي الأسود الدؤلي ت ٦٩ هـ) ونصر بن عاصم (ت ٨٩ هـ) والخليل بن أحمد (ت ١٧٠ هـ) - هذه الطريقة على كل ما بها من الدقة والقدرة على نَقْل الفكر ، لا تخلو من بعض جوانب القصور ، لكن الذي نود أن نقوله هنا إن القصور الكتابي في نقل الواقع المنطوق يبدو بصورة جلية في كتابة نصوص الأدب الشعبي ، حيث تتم الكتابة غالبًا بالرُّموز المتّفق عليها ، ويتعذر من خلال فك هذه الرموز إعادة النص إلى وضعه الحي تمامًا بالنسبة لغير أبناء البيئة المحلية التي ولد فيها النص ، وقد يترتَّب على ذلك - على نحو خاص - خلل في الوزن الموسيقي لمن لا يدرك مواطن الإمالة والإطالة والخطف والوقف والحركة المتأنّية أو المتوسِّطة أو السريعة . . إلخ . وهو ما نلاحظه حتى الآن في قراءة الشعر الشعبي القديم مثل « الأزجال الأندلسية » ، وربما يكون ذلك باعثًا على تجديد الدعوة إلى تسجيل وبَثٍّ الأدب الشَّعبي عن طريق وسائل النقل السمعية كالإذاعات والمسجلات المسموعة والمرئية ، أكثر من تَسْجيله عن طريق وَسائِل النَّقل والكتابة كالصَّحيفة والكتاب ، أو على الأقل التوسُّع في الدائرة الأولى والتخفُّف من الدائرة الثانية .

في هذا الإطار يمكن أن ننظُر إلى بعض المجهودات التي تمت لتَدْوين الشِّعر الشَّعبي في منطقة عمان ، ويأتي على رأس هذه المجْهودات ، ما قام به الأستاذ **سالم بن محمد الغيلاني** ، الذي قام وحدَه بجمع الجزء الأكبر مما دون من هذا الشعر مُمَثلاً في ثلاثة كتب ، هي :

١ - « **من أغاريد البحر والبادية** » : ديوان الشاعر **محمد بن جمعة الغيلاني** جمع وتحقيق **سالم بن محمد الغيلاني** .

٢ - « **الأدب الشعبي في بلد الشراع** » : ديوان الشاعر **سعيد عبد الله ولد وزير** جمع وتحقيق **سالم بن محمد الغيلاني** .

٣ - « **على هامش الشعر الشعبي في عُمان** » : **تأليف سالم بن محمد الغيلاني** ،

وقد صَدرت الكتب الثلاث عن دار جريدة عُمان للصّحافة والنشر .

وإلى جانب هذه الكتب الثلاث ظَهرت مُدونات أخرى ينبغي الإشادة بها ؛ مثل « **حداء الساري** » وهو ديوان الشاعر الشعبي **راشد بن سلوم المصيلحي** الملقّب « **سوبري** » ، وقد جمعه وطبعه **محمد بن حمد المسروري** ، كذلك ديوان « **صدى الأمس** » للشاعر **ربيع بن سالم العلوي** ، إلى جانب قصائد متفرّقة يتم طبعها في الصحف – وهي متفاوتة الجَوْدة – وأعمال أخرى يتم الاشتراك بها في مهرجانات الشّعر التي تقام محليّا أو على مستوى دول مجلس التعاون ، ويتم طبعها في كتب هذه المهرجانات .

موسيقى الشعر الشعبي بين الالتزام والتنوع

الملاحظ على مُجمَل النُّصوص الجيدة في الشعر الشعبي ، من النّاحية الموسيقية ، هو « الالتزام » بمعنى اختيار نمط موسيقي والسير عليه سواء كان هذا النمط مكتشفًا ومُقَننًا من قبل في عروض الشعر الفصيح ، أو صالحًا للاكتِشاف والتّقنين من خلال دَوران الشاعر في إطار قاعِدة بعَينها بوعي أو بغَيْر وعي . ولا بد أن نشير هنا عابرين إلى أن الالتزام بقاعِدة مُعيَّنة – أيّا كانت درجتها من القِدم أو الحَداثة – هو جُزء من حجر الزاوية في النقاش الذي يدور عادة بين أنصار التّجديد « الملتزم » والتّجديد « الحر » ، وأنه في نهاية المطاف ، لا يستقيم أن يكون الفن فنّا إذا خَلا من كل القُيود وانفتَح الباب فيه لكي يقيم كل مجدد قاعدة جديدة ، ومن هذه الزّاوية لا نريد أن نستبق النتائج ، ولكن يمكن القول بعامَّة بأن ضروب الالتزام « بقاعدة ما » في الفن الشّعري ، أكثر ظُهورًا في الشعر الشعبي منها في كثير من أنواع « التفلت » في إنتاج غلاة الحداثيين ممن ينتسبون إلى شعر الفصحى .

يمكن كذلك أن يلاحظ على هذه النُّصوص وجود دَرجة كافِية من التنوُّع في إطار الالتزام . وإذا ركَّزنا على الناحية الموسيقية التي نحن بصددها ، فإن

ديوانًا مثل دِيوان من أغاريد البحر والبادية ، توجد فيه قَصائد تنتمي إلى بَحر الرمل في صورته التامة ، وفي صورته المجزوءة ، وترد تفعيلة « فاعلاتن » فيه بصورتها المألوفة حينًا ، وتأتي حينًا آخر وقد اكتسبت زيادة بعض الحَركات عليها فيما يعرف عند العُروضيين بالتَّرفيل أو التَّذييل . وعلى هذا النحو يأتي كذلك بحر الرجز أحيانًا في صُورته التامة وأحيانًا في صورته المشطورة التي يتكون فيها البيت من شطر واحد وتتكرر القافِية بتكرر الشَّطر . وأما تَفْعيلة مستفعلن فإن صُورها تتفاوَت وفق قانون التنوع في إطار الالتزام بين الصّورة العادِية والصُّورة المزيدة المرفلة أو المذيَّلة . وبالإضافة إلى ذلك تأتي في نَفْس الديوان صور من بحر البسيط ، بعضها شائع في شِعْر الفصحى وبعضها أقل شُيوعًا ، كما سنوضح ذلك فيما بعد . كما تأتي أبيات من بحر المديد في النَّماذج الشعرية التي بين أيدينا .

بين فنون الأراجيز والتغرد والمبارَزَة

وإذا كان التنوُّع سِمة ملحوظة ، فإن الميل إلى « توحيد » النغم الموسيقي لفن بعينه ، سمة واردة كذلك بحيث يمكن أن يحدث لون من الارتباط بين « النَّغم » واللون الفني أو يذكر أحدهما بالآخر . ويمكن ملاحَظة هذه السمة في « فَن التَّغرودة » الذي تتفق النماذج الواردة منه على إيقاع واحِد ونِظام مُوحَّد للقافية . يقول الشاعر **سعيد بن عبد الله ولد وزير** في قصيدة من هذا الفن حول مدينة « صحار »[1] :

بيدي بقصيدة حُروفها مَسْطورة	لِسَفينة السُّلطان المشْهــــورة
الفـايقة في حُسْـنها والصّـورة	السَّلطنة صِبْحت بِها مَسْـرورة

وعندما يعود نفس الشّاعر إلى دار القرآن التي حفظ وتعلم بها في صِباه يسترجع ذِكرياته القَديمة ويستسمح الشَّيخ أن يعفيه من الدُّروس لأن أمامه مهامَّ أخرى في الحَياة أكثر مشقّة ، وتأتي هذه المناجاة في صورة « تغرودة »

على نفس الإيقاع ونظام القافية [٢] :

يا ريّس المعْهَد نسيت دُروســـــي	**لو سَجّلْت اسْمي ورَقم اجلوسي**
هذي السّنَة أرْجوكُم تسْمحونـــي	**حتّـى أجاهِد دَوْلـة الصّهيونـــي**
كان السّنَة عن درسكم غفلانـي	**بعد السّنَة بنْجَح في دور الثّانـــي**

أما أشواقه من الكويت فيرسلها إلى عُمان عبر الإذاعة في تغرودة على نَفْس النَّمط [٣] :

قل له أنا في كويت قلبي سالي	**في أرضِهم شَكى قصيـرة مالي**
ولا حد مِنْهُم بالغَلَط ينـوي لي	**جيـت الإذاعة ونظمـت أمْثالي**

أما الشّاعر **محمد الغيلاني** ، فإن فن التغرودة عنده يلتزم أيضًا بنفس الإيقاع ، ونفس النِّظام المتّبع في القافية . ففي تغرودة له حول مدينة « ظفار » وتَصدّيها لمحارَبة الخُصوم ببسالة يقول :

يوم الخصم غيّر وخان عُهـودَه	**ما خاف من سَيْف رهاف حُدوده**
يَوْم طغى وشافه تعدا حُـــدوده	**سَيّر عليهم عَسْكره وحُشـــوده**
أمْسَت شَياطين الدّهر وحُسوده	**نِيـــاتهم في كَيْدهم مَـــرْدودة [٤]**

وفي تَغرودة أخرى يقول [٥] :

يَوْم نوت سَلْوى بِكَشْف ستورها	**وادمت مَخَالِبها وروس اضفورها**
وابْتان في حال العَرب مَأتورهـا	**جيتك مصفي نيتي ومَضْمورهـا**
شاكي بِعسر من اللّيالي وجورها	**والتاذ بِك من هَمّها وكْدورهـــا**

وقد يَلْجأ الغيلاني في فن التّغرودة إلى ضَرْب من ضروب بحر الرجز يُسميه العروضيون بمَنْهوك الرجز ، وهو الضرب الذي يتقلّص فيه عدد تفعيلات البحر فيتحول إلى تفعيلتين اثنتين في كل بيت بدلاً من ستّ تَفْعيلات في البيت التام ، وأربع تفعيلات في البيت المجزوء ، وثلاث تفعيلات في

البيت المشطور . وقد مثل العروضيون قديمًا لهذا الضَّرب المنهوك بقول الشاعر :

يا ليتني فيها جذع أخبّ فيها وأضَـع

وشاعَ استِخْدامه كذلك في الشِّعر المعاصِر ، وخاصَّة في الشِّعر المسرحي الذي قد تتطلب بعض مواقف الحوار فيه جملاً قصيرة ، في مثل قول شوقي في مسرحية مجنون ليلى :

هذا الأصيلُ كالذّهب
يَسيلُ بالمرأى عَجَب
عَلى الوهادِ والكـثَب
الرّقص يَبْعَثُ الطَّـرَب
هلم يا جن العَـرَب
هَلُمّ رَقصَةَ اللّهَـب
إذا مَشى عَلى الحطب

ولَعلَّه يُلاحظ على النَّماذج الواردة من المنهوك في شعر الفصحى أنها تنتهي بتفعيلة غير مَزيدة ، لكن استخدام المنهوك في فن التغرودة يجيء بتفعيلة مُذيَّلة فيصير على وزن :

مستفعلن مستفعلان

ومن ذلك الوزن تَجيء هذه القصيدة للغيلاني في وَصْف الفُروسية يقول :

شَيخ على العالم حِجاب
بِالخيْل وبروس الحِراب
يحرم على الخاين منـام
ترمي حوافرهـم قدام
من ضوّ نيران البهـام
سَوّت في ها الدُّنيا عـلوم

و واضح من كل هذه النصوص أن فن التّغرود من الناحية العروضية يقابل « الأرجوزة » حيث الالتزام المستمرّ من حيث الوزن بتفعيلة الرجز « مستفعلن » ، والالتزام بواحِد من نَمطين من نظم القافية ، ظهر أولهما عند الشاعر ولد وزير ، ويتمثّل في أن يكون لكل بيت قافية مستقلّة يتحد فيها الشّطر الأول مع الشطر الثاني على النحو الذي كان يشيع في أراجيز مطولة مثل ألفية ابن مالك في النّحو ، ويعرف بالرَّجز المزدوج ، وقد شاعَ في المقطوعات العلميّة وفي بعض أراجيز المولدين (٦) ومثل أراجيز أبي العتاهية في قوله مثلاً (٧) :

لكـل شـيء مَـعْدِن وجَـوْهر	وأوسَط وأصْغَـر وأكْبَـر
لِكُـلِّ إنْسـان طبيـعتان	خَيْر وشَر وهُما ضِـدّان
والخَيْـرُ والشَّـرُّ إذا مـا عُـدّا	بَيْنَهما بون بَعيدٌ جِـدّا

و هو نَمط لا يزال يشيع في الشّعر العربي الحديث في مثل قول العقاد :

ما بالها تطفر كالغـزال	ساحرة بالتيه والجمـال
هيفاء من أوانس الأندلـس	ذات جبين كالنهار المشمـس

ويكثر ورود هذا النَّوع في القَصائِد القصصية الموجهة إلى الأطفال في الأدب الحديث .

أما النَّمط الثّاني من أنْماط القافِية في التّغرودة فهو نَمط كان شائعًا أيضًا في قافِية الأرْجوزة ، ويتمثل في اتباع قافية موحدة للتّغرودة كلها مع تكرار هذه القافِية في كل شطر ، وربما يكونُ هذا النمط أكثر « بداوة » بالقياس إلى النمط السابق ، وهو يتطلب مقدرة لغوية تتمثل في اختِيار كلمات مُتشابهة للقافية تمثل ضعف عدد الكلمات المطلوبة لقصيدة الشعر العادية . ولقد كان هذا النمط يعرف بالنمط المصرع وهو سابق تاريخيّا على النَّمط المزدوج ، وكان أكثر شُيوعًا في العصر الأموي (٨) ، وكان الرَّجّاز الأموي رؤبة بن العجاج

يميل إلى هذا النَّمط [٩] في مثل قوله :

يا نصر إن الحيَّة الأصَمــا	يَحْرق نابًا ويمـــجُ سُمَّــا
فارْكَبْ بِجد دارعًا مُعْتَمّـا	ولا تموتن بِأرض غمّــا
فالسَّيلُ بالوادي إذا ما طمّا	أبْدى عُروق شَجْر واقتَما

وهكذا نجد تقاربًا موسيقيًا بين نمط « الأرْجوزة » في شِعْر الفصحى ونَمط « التّغرودة » في الشعر الشعبي العماني ، سواء على مستوى الوزن الذي يلتزم بتفعيلات الرجز ، أو على مستوى القافية في نمطيها اللذين أشرنا إليهما .

ويؤكد هذا التَّقارُب صحّة المُلاحَظات التي أبداها الدّارسون من قبل حول طبيعة الرجز وقربه من الآداب الشعبية . ولعل أقدم مَن أشار إلى ذلك **الباقلاني** في كتابه « إعجاز القرآن » حين قال : « وأما الرجز فإنه يعرض في كلام العَوام كثيرًا [١٠]» ومن أجل هذا فإنه يمثل مَصدرًا هامّا لدِراسة اللَّهجات ، يقول الدكتور **إبراهيم أنيس** : « ويحتمل أن الأراجيز كانَت في الجاهلية تشتمل على صفات اللهجات العَربية من كَشْكشة وعنعنة وعجعجة كان فيها كل الصفات الصوتية التي فَرّقت بين لَهجاتِ العرب ، فالأراجيز في العصر الجاهلي كانت تُمثّل الآداب الشعبيةَ المحلية أبدعَ تمثيل ، وتصور حياة القبيلة وأصحاب اللهجة الواحدة خير تصوير » [١١] ونقول : ولعله من أجل هذا بقي لتفعيلة الرجز سحرها المتميز لدى الشاعر الشعبي ، وبقيت تقاليد الأرجوزة القديمة المُصرَّعة والمزدوجة تظهر من جديد في فن مثل فن « التغرودة » ؛ مؤكدةً فِكرة امتداد تقاليد شعرية واحدة في جانبي الشعر الشعبي والفصيح .

الرزحة وتفعيلة الرجز

إذا كانت تفعيلة الرجز تأخذ هذا التَّشكيل التراثي في فنِّ التغرودة ، فإنها تأخذ تَشْكيلاً آخر في فن « المبارزة » وهو واحِد من الفنون الشّعرية الدّاخلة في

إطار احتفالات « الرزحة » ، وهي امتداد كلامي لما يحدث أحْيانًا أخرى في الرزحة من مبارزة فعليَّة من خلال رقصة السَّيْف والتُّرْس . وإذا كانت هذه الرقصة تقوم على قوة عضلات الشَّباب وسُرْعة تصرفهم واتقائهم للضربة الموجهة – فإن المبارزة الكلاميَّة بين شاعِرَين تقوم على نفس المبادئ لكن في المجال الفني : « إنها مبارزة بلاغية يقف فيها شاعِر القبيلة في مبارزة مع شاعر آخر يحضر فيها كبار القوم ليشاهدوا أو يحكُموا . وينقسم القوم إلى صَفَّين ، وكل صف يضم شاعرًا شعبيًا لديه القدرة على ارتجال قَصائد الهُجوم والدِّفاع ، وبمُجرَّد أن يتوقَّف قَرْع الطبول أمام أحد الصفين ، فإن على الشاعر القائم في ذلك الصَّف أن يرتجل القَصيدة (١٢) .» وبالطَّبع عندما يتوقَّف الطَّبل أمام الصَّف المقابل بعد فترة ، فعلى شاعِر ذلك الصَّف أن يقدم ردًّا على القصيدة التي ارتجلها متحدِّيه ، وأن يكون الرد من نفس الوزن والقافية ، وفي نفس عدد الأبيات التي غالبًا ما تكون أربعة أبيات . ومما يَزيدُ الموقف دقة وتَشْويقًا ، أن هذه المبارزة تعتمد على فَن آخر متضمَّن فيها وهو فن « اللُّغز » ؛ إذ إنها تقوم على طرح صفات لشيء وتطلب من الشّاعر المقابل ومن أنصاره التوصُّل إلى معرفة اسمه ، ويجيء الرد عن طريق طرح لغز مقابل . وسنرى الآن – من خلال طرح نموذجين – النِّظام الدقيق الذي تستخدم به تفعيلة الرجز ونظام القافية بها ، في مبارزة بين الشاعر ولد وزير والشاعر **محمد الغيلاني** من شُعراء المنطقة الشَّرقية بعمان ، يقول الأول :

قمْ هات مِن هالجبال الرّاسيـات
روح على صنف البَعير وصورتـه
روح نزل بها الشّروع الواضِحـات
في كِتاب رحمن الرّحيم وآيتـه

ومجمل السؤال المطروح في اللُّغز أنه يطلب منه أن يَأْتي له من الجِبال

المحيطة بهم بروح حَيوان على صُورة البعير ، ولكنه ليس حيوانًا عاديًا وإنما هو حَيوان مقدس تحدثت عنه الشرائع الواضحة وجاء ذكره في كتاب الرحمن الرحيم ، وهو يعني « **ناقة سيدنا صالح** » . أما اللغز المقابل الذي يطرحه عليه متحدِّيه الشاعر **محمد الغيلاني** فيقول :

عطني فسر رجل تزوجهم بنــات
يحرم عليهم ما ذاقن مكدتــــه
هن منهن جملة وميات مكثرات
في ليلة يحملن بقوة صولــــته

واللُّغز يدور حول ذَكر النّحلة في الخلية الذي يتبعه مِئات من الإناث يحملن منه دون أن يقترب مِنْهن .

وإذا تأملنا في النِّظام الموسيقي الذي يسير عليه « اللغز » ومقابله ، فإننا سنجدهما معًا يسيران على النظام التالي :

مستفعلن	مستفعلن	مستفعلان
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلان
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن

أي أن المقطوعة أربعة أشطر تسير على تَفْعيلة بحر الرَّجز التام ، أي الذي استْوفى ثلاث تفْعيلات في كل شطر ، ولكن التفعيلة الأخيرة في كل من الشَّطر الأوّل والثالثِ تجيء مزيدة بحَرْف ساكِن « مستفعلان » وهو ما يُسمّى عند عُلماء العروض بالتَّذييل ، على حين تجيء التفعيلتان الثّانية والرّابعة خاليتين من هذه الزيادة .

وقبل أن نناقش رأي العروض العربي في هذه الزيادة نود أن نشير إلى أن

هذا التّنويع الدّقيق داخل المقْطوعة صاحبه وأكد عليه تنوع مماثل في القافية ؛ حيث القافية في لغز التّحدي وفي لُغز الرّد على نظام القافية المتعانقة ، فاتّحدت قافية الشطر الأول مع قافية الشطر الثالث (راسيات ، واضحات) في التحدي ، وكذلك (بنات ، مكثرات) في الرد ، مع مُلاحظة اتّحاد التفعيلتين الأخيرتين فيهما في التّذييل (مستفعلان) ، كما اتحدت كذلك قافية الشطر الثاني مع الرابع (صورته ، آيته) هناك و (مكدته ، صولته) هنا مع اتّحاد وزن التّفعيلتين الأخيرتين فيهما ، وهذا النظام في القافية يسمى نظام « القافية المتعانِقة » وهو مَعْروف في الشّعر العَربي القديم ، وقد شاع مع شُيوع أنْواع أخرى من تَنْويعات القافِية بدءًا من القرن الثاني الهجري (١٣) ، ومن أمثلته قول علي بن الجهم :

أ ما ترى اليومَ ما أحلى شَمائِله ... صَحْو وغَيْم وإبْراق وإرْعـــاد
كأنه أنت يا من لا شبيه لـــه ... وصل وهجر وتقريب وإبـــعاد

بل إن العودة إلى هذا الضّرب من القَوافي المتعانِقة عُدّت مع غيرها من ألْوان التنوُّع الموسيقي واحدة من عِلائِم التجديد في الشعر العربي (١٤) المعاصِر . ومن النّماذج التي جاءت عليه – وهي كثيرة – قول علي محمود طه :

هاتِف الفَجْر الذي راع النُّجومَ ... وأطـــار الليـل عن آفاقهـا
لم يَزَلْ يغري بِنا بِنْت الكُروم ... ويُثِير الوَجْــد في عُشّاقِهـا
صَيْدح جن غراما بِالسّحــــرْ ... أنطقَتْهُ لهْفَةُ الرّوح المشـوقْ
مُوثِقُ القَلْب وميعادُ النّظــــرْ ... مهرجانُ النّور في عرْس الشُّروق

ولنعد مرة أخرى إلى القضية التي أشرنا إليها ، والخاصة بزيادة حرف على تفْعيلة مستفعلن لكي تصير مستفعلان ، وهي الظّاهرة التي يسميها العروضيون بالتذييل وتَنْتمي إلى علل الزّيادة . ومع أن العروضيين يُشيرون إلى أن عِلل الزّيادة لا تكون إلا في المجزوء من الأبْحر المخصوصة ، لأن البيت

التام لا يحتمل زيادة وإنما يحتملها البيت المجزأ [١٥] ؛ أي أن التَّذييل يَدْخل في البيت إذا كان مكونًا من أربع تفعيلات لا من ستٍ كما هو الشّأن في النماذج التي أوردناها ، والتي دخل فيها التذييل على أبيات « تامة » لا مجزوءة ، مع أن العروضيين يوردون هذه القاعدة عند الحديث عن الزحاف والعلل في كتبهم ، فإنهم هم أنفسهم يُسارِعون إلى إثبات أن المولدين قد خرجوا على هذه القاعِدة ، واستعملوا التَّذييلَ مع البحور التامَّة ، بل إنهم ينصون على أن ذلك الاستِعمال قد جاء مع بحر الرَّجز الذي نحن بصدد الحديث عنه ، يقول الشَّيخ نور الدين السالمي في كتابه **المنْهل الصافي على فاتح العروض والقوافي** : « واعلم أنه استعمل بعض المولدين في الرجز زيادة حرف ساكن آخر الشطر الأول وآخر الشطر الثاني » [١٦] ، ويضيف إلى ذلك الاستشهاد ببعض ما كتبه هو على هذا الوزن من مثل قوله :

تمّ بحمد الله أنوارُ العقـــــول   حاوية أهمّ شيء في الأصول

وهكذا يمكن أن ننتهي في خاتمة الحديث عن فن المبارزة إلى تأكيد ما انتهينا إليه عند الحديث عن فن « التغرودة » من التِقاء القيم الفنية الخاصة بالشِّعر الشعبي ، مع تلك التي كانت شائعة ولا تزال في الشعر الفَصيح ، وعن التزام الشّاعر الشَّعبي – بوعي أو بدون وعي – بفكرة « القانون » وهي العمود الفقري للفن ، لأنه لا يوجد فن دون التزام ، ولا يوجد التزام دون قانون .

نغم البَسيط والأدب المحفِلي : الموال والسامر والرمسة

يحتل بحر البَسيط مكانته المشْهورة في الآداب الشعبية ، وهي مكانة ربما اكتسبها أساسًا من إيقاعه المتميِّز المتمايِل والمتمثِّل في تفعيلتين متتاليتين ، واحدة منهما طويلة هي مستفعلن ، والأخرى مقيدة هي فاعلن . وتكرير التفعيلتين مرتين في كل شطر يكاد يتفق مع حركة الشَّهيق والزَّفير في الأداء الجماعي ، ويكاد يتناغم مع هزة الرأس الرتيبة الإيقاع عندما يردد الشاعر أو

تردد الجماعة من خلفه :

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

فتتم الدورة الموسيقية في إيقاع هادئ رَتيب تُسانده هزّة الرّأس أو التّصفيق باليدَيْن أو حركة الجِذْع أو الموسيقى الهادئة . ولعل هذه الخاصية الموسيقية للبسيط هي التي جعلت بينه وبين محافل الأداء الجماعي ذي الطابع الشعبي نسبًا قويًا ، ومن أشهر هذه المحافل دون شك جلسات الذِّكر أو جلسات المديح النبوي ، التي تشيع فيها نغم « البردة » المشهور :

أ من تَذَكر جيران بِذي سَلَــــم مَزجْت دَمْعًا جَرى مِنْ مُقْلة بِدَم

أو نغم قصائد جاءت على نهجها مثل :

ريم على القاع بين البان والعَلَــم أحَل سَفْك دَمي في الأشْهُر الحُرُم

أو الأبْيات التي تفتتح بها بعض مجالِس الأذْكار مثل :

مولاي صل وسَلّم دائِما أبدًا على حَبيبِك خَيْر الخَلْق كُلّهم

ولعل ذلك الإيقاع الذي أصبح مألوفًا عند العامَّة هو الذي أحكم الربط بين بحر البسيط وبين أنغام كثير من المحافل الأدبية الشعبية مثل فن « السّامر » في الريف المصري والذي يبدأ غالبًا بهذه النغمة :

السّامر دار يا عَرَب والكَفّ مِتْحَنّي

أو فن الموال الذي تنتمي فاتِحته الموسيقية إلى نغَم البَسيط :

يا ليل يا عين يا ليل يا عين يا ليل

كما تنتمي كثير من نصوصه الشّهيرة إليه مثل :

يا بو البنات المِلاحْ بَدّر وشوف لكْ سُوق

وبيع بأرخص تمنْ يكْسبْ مَعاك السوق

وتظهر نغمة البسيط كذلك واضحة في كثير من نصوص الأغنية الشّعبية في مصر ، سواء في مُستوى الموال الذي أشرنا إلى مفتاحه الذي ينتمي إلى ذلك البَحْر ، ويمكن الالتقاء بكثير من نماذجه مثل :

يا للي غويت النّسب مَهْرك يكون ويّـاك
يا للي غويت النسب سيبَكْ من الأملاك

أو في تلك النَّصيحة التي تَنْتَمي لنفس المجال :

يا خاطب البنت شوف الأمّ قبْليهـــا
واسْأل عن الخالْ وبعد الخالْ أبْ لِيها

أو في مستوى الأغنيات التي تؤصل بعض العادات الاجتماعية والخلقية مثل هذه الأغنية :

يا بتّ ما تـضحكـيش لا الضحـك يـرمـيكي
لتْشَـمّتـي الـعدو (ين) وابـن الحـرام فيـك
يا بتّ مـا تـضـحكيـش وتبـيّـني ضَـبّـك
لابن ِ الحرام و(ابن) الحلال ياخدو حَمارْ خَدّكْ

و واضِح من الكلمات التي وضعناها بين أقواس في هذا النص ، أنه يحدث أحيانًا بعض التجاوزات على مُستوى إنْشاد النص أو تسجيله كتابيًا ؛ فتزاد كلمة أو تنقص كلمة يمكن أن يختل معها الوزن ، ففي البيت الثاني من النَّص السّابق جاءت كلمة « العدو » بالإفراد ، فورد البيت في النص المكتوب (١٧) :

لتشمتي العدو وابن الحرام فيك

وهو على هذا النحو لا يستقيم عروضيًا مع بقية أبيات الأغنية التي تنتمي كلها إلى موسيقى بحر البسيط ، وهذه الاستِقامة لا تتمُّ إلا بواحِدة من

صورتين ، لا شك أن واحدة منهما كانت هي النص الذي نطقه الشاعر بفطرته . وأولى الصورتين – وهي التي أثبتناها – تعتمد على جمع كلمة « العدو » جمع مذكر سالم ، وهو جمع شائع في العامية المصرية ، وخاصة على مستوى الأمثال والحِكَم ، أما الصورة الثّانية الممكنة لاستقامة الوزن فتتمثل في جمع مرادف كلمة « ابن » فتَصير « أولاد » ويصير البيت :

لتشمتي العدو و ولاد الحرام فيك

مع ملاحظة أن واو « العدو » تنطق مخففة في المفرد ومُشدَّدة في الجمع .

أما البيت الأخير في المقطع ، ففيه كلمة زائدة بحذفها يستقيم الوزن ، ولا يتغير المعنى ، وهي كلمة « ابن » الثانية التي وضعناها بين قوسين ، وقد وردت في النص المسجل على هذا النحو بالوزن ، وعند حذفها يصير البيت :

لابْن الحرامْ والحلال ياخدو حَمار خدك

فيستقيم الوزن دون إخلال بالمعنى .

والواقع أننا نود أن نشير من خلال المناقشة والتّعديل المقترح لهذين البيتين ، إلى أنه أحيانًا تحدث تجاوزات في تسجيل أو تدوين الأدب الشعبي قد تقع من الشاعر نفسه الذي تَخونه الحاسَّة الموسيقية في حميا الإبداع أو الأداء ، وهو وارد كذلك بالنسبة للراوي أو المدوّن . ولا ينبغي في كل الأحوال أن يؤخذ النَّص الذي يرد إلينا على أنه مقدس لا مَساسَ به ، وإنما ينبغي أن يخضع لقدر من التمحيص الضروري ، وتَقْتَضي الأمانة في هذه الحالة أن يشار إلى صورة النص الأصلي وإلى التعديل المقترح عليه .

ونود أن نشير في نهاية حديثنا عن « الموال المصريّ » وارتباطه ببحر البَسيط إلى أن هذا البَحْر يَشيع هنا سَواء في صورة تفعيلته التّامة المألوفة (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن أو فعلن) ، أو في صورة الزِّيادة من الترفيل والتذييل

وغيرها ، والتي أشرنا إلى أنها أصبحت سمة من سمات الأدب الشعبي في البحور التامة على عكس ما هو مألوف عند قدامى العروضيين . وكما رأينا هذه السمة في الأدب الشعبي العماني ، فإننا يمكن أن نرى نظيرًا لها في الموال المصري ، سواء فيما يسمى « بالموال الأخضر » الذي يرتبط بالخُضْرة ويتغنى بالحب ، أو « الموال الأحمر » الذي يبث فيه الإنسان الشعبي لوعته وألمه من خوفه على ضياع القيم الأخلاقية (١٨) . ومن أمثلة صورة البسيط التي لحقتها الزِّيادة على التفعيلة الأخيرة هذا الموال :

من عشقي في الزرع جبت عود مرير وناشيته
وجبْت له ميّه في كف إيدي ورويته

ومن أمثلة التفعيلة الأخيرة غير المزيدة :

يا تاجر السود هو السود شجرُه قلّ
ولا سواقي الوداد نَزَحت وماءها قل
أيّام بنشرب عسل وأيام بنشرب خل
وأيام ننام ع الفراش وأيام ننام في الطل
وأيام بتيجي على ولاد الأصول تنذل

ولعل الملاحظة التي تفرض نفسها في هذه النُّصوص إلى جانب الوزن تتَّصل بالقافِية ، حيث يلتزم الشّاعر الشّعبي بترديد القافية في كل شطر لا في كل بيت في الشطر الأخير منه فقط كما هو متبع في الشِّعر الفصيح ، ولم تكن عادة تقفية الأشْطُر جميعًا سائدة في شعر الفصحى ، إلا في إطار بحر الرَّجز ، وفي النوع الذي يُسمّى بالمشطور الذي كان يعد فيه الشطر بمثابة البيت . لكن الشِّعر الشّعبي توسع في هذه القاعدة ، فنقلها من بحر الرجز إلى بحور أخرى كالبسيط ، وهو تَوَسُّع يضيف قُيودًا على الشّاعر ويلزمه ما لا يلزم ، لكنه في الوقت ذاته يزيد الإيقاع غنى ، والموسيقى ثراءً داخل البيت الشِّعري .

والواقع أن تطوُّر الشّعر في اتجاه ثراء القافية وتَقعيدها يكاد يكون هو الاتِّجاه الطَّبيعي ، لا في الشّعر العربيّ فقط بل وفي الشّعر العالمي أيضًا - كما أشار إلى ذلك الباحث الفرنسي جون كوين في كتابه« بناء لغة الشّعر » (١٩) ، ومن هنا فقد يكون التطور نحو ثراء القافية وتقعيدها في الشّعر الشَّعبي أكثر ملاءمة لطبيعة الشعر من التطور نحو التخفيف مِن القافية في حركة الشعر الجديد بدرجاته المختلفة .

وتكثر نَماذج البَسيط في الآداب المحفلية الشَّعبية سَواء في العامية المصريَّة أو الخليجيَّة ، مثل ذلك الموّال الذي تلتقطه أذن توفيق الحكيم في قصة « يوميات نائب في الأرياف » حين يغني الشيخ عصفور في حقول الذرة :

فتّش عن النسوان تعرفْ سبب الأحزان
ورمْش عين الحبيبْ يفْرشْ عـلـى فـدّان

وتمتدُّ نغمة البسيط إلى كثير من قصائد الأدب الشعبي على اختلاف مستوياته في مثل قول بيرم التونسي مثلاً في « ثقيل الدم » :

أشيل صُخور الهَرم فوق ضهري للشلالْ
واحمل مياه المحيطْ للبـــــرّ في غُرْبـــال
واجمع براغيت في ليلة ملو ألف شـــوال
ولا أقول لثقيـل الـدم يوم : يا خفيــــف
وبعض أهـــوال بتفضّــلْ على أهــــوال

هذه النغمة التي تُمثل إيقاعًا مألوفًا في الأدب الشعبي - سواء ما كتب منه بالفُصحى أو ما كتب بالعاميَّة - تظهر أصداؤها كذلك واضحة في ألوان كثيرة من الأدب الشعبي العماني ، وخاصة منه ذلك الأدب المحفلي ذي الطَّبيعة الجماعية في الأداء أو الاستقبال . وإذا كنا قد أشرنا منذ قليل إلى فن « السّامِر » في الأدب الشَّعبي المصري وارتباطه بنغمة بحر البسيط ، فإنه يقابله الإشارة

هنا إلى فن يقابل السامر في الأدب الشّعبي العُماني وهو الفن الذي يعرف بفن « الرمسة » في المنطقة الشرقية ، ويقابله فن « الدان دان » في المنطقة الدّاخلِية (٢٠) . ويقام هذا الفن في الأعياد وبالتّحديد عيد الأضحى المبارك ، وتقيمه وتشرف عليه « النساء المنتميات إلى أصول إفريقية » ويسمح للفتيات من سن ١٠ - ١٥ سنة بالمشاركة فيه أثناء النهار ، حيث يلبسن الملابس الجميلة ويتزيَّن ويحسرن رؤوسهن ، ويبدين في أجمل زينة وأبهاها ، ويأتي الناس من كل مكان لمشاهدته .

أما الطريقة التي يقام بها فن الرمسة فهي تتلخص في أن تتكون مجموعة من النساء ، في صَفَّين متقابلين ، كل فريق مكون من ٥ - ٦ من النساء ، جالسات تَحْمل كل منهن دفّا ، وتختفي أو يَخْتَفي خلف كل فَريق شاعِر أو شاعرة (على طريقة المبارزة في الرزحة التي أشرنا إليها من قَبْلُ) ، وتأتي جُموع من الشُّبان لمشاهَدة الفَتيات اللاتي سمعوا عنهن من ذويهم ، أو رشحت بعضهن للزواج لهم ، والذين لم يتمكنوا من رُؤْيتهن ، فإذا ما أعجب شاب بفتاة عبر عن إعجابه بأن سَحب نَصل خنْجَره من غمْده ودخل ساحَة الرَّقْص ، ومسح بنصل خنْجره رأس الفَتاة الحاسر والمحلى بالحلي ، وهذا يعطي الأهل من جانب الشاب إشارة البدْء في الحوار حول إمكانية الزَّواج الذي قد يتمّ في القَريب أو البَعيد (٢١) .

هذا النَّوع من المحافل الجماعيّة يلتقي بنغم بحر البسيط بطبيعته الخاصَّة . ويمكن أن تَبْدأ الرَّمسة على النحو التالي :

يا مولـدات الهـوى بينـي وبينـكـن خطـاب
أهل الغرض يشتكوا وشافوا غلط في الحساب

و واضح أن نغمته تنتمي إلى بحر البسيط التامّ ، وفي إحدى رمسياته يعقد الشاعر ولد وزير مقارنة طريفة بين البِيض والسمراوات ، ويحاول أن يتخذ

موقفًا محايدًا ، ويعطي لكل فريق منهن جانِبًا من المزايا ، فيقول على نفس الإيقاع أيضًا (٢٢) .

أما بَياض القماش يتباع غالي وثمـــين
والسمر يشهد لهن يوناس مال وحزيـــن
البيض سكنتهن في وسط عيني اليمـــين
والسمر يبنى لهن في القلب قصر مكـين
سلم على السيدات بيض وسمر اجمعين
واشفع لنا يا محـمـد سيـد المرسـلـين

وتتوالى القَصائِد العاطِفيَّة في ديوان ولد وزير في فن « الرمسة » وكلها ينتمي إيقاعها إلى بحر البسيط ، وتتخذ بداياته غالبًا لوازم تلتقي فيها الظلال « الدينية » لهذا البحر بالمعاني الشّعبية الشّائعة في الشّكاية العاطفية . فنحن نجد لازمة « طلبت ربي الكريم » مقترنة دائمًا بالشكوى من هَجر المحبّين وعذابات الحب ، على نحو ما يلاحظ في البدايات التالية :

طلبت ربي الكـــريم لمفـــرج احزونـي
ثاير بفن الـهوى كـان بـــا ترخصوني

. . . . .

طلبـت ربـي كـريم العـــرش مُنش سحابة
يا من حضـر كلكم ذكروا النبي والصحابة

. . . . .

طلبت ربـي كـريم العـرش رافـع سماه
رب غفـور رحيـم سبـحان مـا حـد سواه

. . . . .

طلبـت ربـي كـريم يغـفر ذنـوب الثقالي
ذنـب عليـه ثقيل ، تقـل الرمـل والجبالي

وهكذا تستمرّ مَطالع القصائد على هذا النحو [٢٣] منتمية إلى بحر البَسيط التام ، على أنه يلاحظ على بعض النماذج التي أوردناها الآن أن التفعيلة الأخيرة من البيت ، تأتي « مذيلة » فتصير « فاعلان » بدلاً من فاعلن أو فعلن ، وقد أشرنا من قبل إلى أن قُدامى العروضيين كانوا يقصرون علل الزِّيادة كالتَّرفيل والتذييل على مَجْزوء الأبحر ، ويعتبرون أن هذه الزّيادات من شأنها أن تعوض جُزءًا من النقص الذي حدث بحذف تفعيلة كاملة في البَحْر المجْزوء ، ولا يجيزون ورود هذا في الأبحر التامة ، ولكن مَسيرة الشِّعر كما رأينا في أوْزان الشِّعر الشَّعبي كثيرة التردُّد في مختلف الأوْزان .

الفصل السابع

مقدمة لدراسة

« بناء القصيدة في شعر المهجر الجنوبي »

هذه دراسة علمية جيدة للدكتورة هيا الدرهم . وهي تقود القارئ إلى واحِدة من أجمل حدائق الشعر العربي ، وهي تلك التي نبتت في المهجر الجنوبي الأمريكي ، وقدمت امتدادًا جديدًا للشعر العربي في أفق المكان أضيف إلى الامتدادات التي تشكلت من قبل ، بعيدًا عن مهد العربيّة الأول في جزيرتها الصحراوية ، وعن فَيْضها الطَّبيعي في البقاع التي جاورت الجزيرة في البُلدان الآسيوية والإفريقية ، التي شكلت تاريخيًا ما عرف بالأمة العربية ، كما أضيف إلى الامتداد الناجم عن هجرة العربية الأولى إلى الشواطئ الأوربية في الأندلس حيث تعرَّبت البلاد ففاض عنها شعرها العربي الأوربي الأندلسي المتميز .

لكن الامتداد هذه المرة والحديقة التي شكلها يحملان طابعًا مغايرًا ، فلم يهاجر الناس وإنما هاجر الشعراء وحدهم ، ولم تتعرب الأرض وإنما ظل الغرباء يتحصنون بجذورهم الأولى ، لأنهم يرون فيها هويتهم و وجودهم ، ويصرّون على أن يُصلوا صلاة المسافر مع أن بعضهم قد ألقى عصا التسيار وشيَّد أركان البنيان .

ذلك شعر إذن متفرِّد في طبيعة المكان ، وهو كذلك متفرِّد في طبيعة الزَّمان ؛ فليس الزَّمان فيه حلقة في سلْسلة أزمنة سابقة ولاحقة ، تتولَّد عما قبلها وتمهِّد لما بعدها ، لأنه ، إذا راعينا ظُروف المكان ، لا يوجد « قبل » وربما لا يوجد « بعد » ؛ فلم تعرف المهاجر الأمريكية شعرًا عربيًا في القرون السابقة ، وليس هنالك فيما يبدو امتداد حتمي للفترة الزمنية التي ازْدهر فيها الشِّعر العربي في هذه المهاجر ، ومن هنا فقد طمحت هذه اللحظة الزّمانية المحدودة إلى أن تمتدَّ حنينًا إلى الماضي لتستوعب بعض لحظاته وتتمثَّل بعض مظاهره ، وقد يبدو هذا واضحًا حتى في مسميات بعض التجمعات الأدبية هناك ، مثل ندوة « رواق المعري » في سان باولو في البرازيل التي ترأسها قيصر معلوف ، وأنشأت بعض الصحف ، وصَدر عنها أول ديوان شعري في المهجر سنة ١٩٠٤ ، واستمر نشاطها حتى الحرب العالمية الأولى ، ومثل « العصبة الأندلسية » التي قامت في البرازيل سنة ١٩٣٣ ، وامتدت حتى سنة ١٩٦٠ ، وصدر عنها كثير من الدواوين والصُّحف . فالحنين إذن إلى زمان المعري والأندلس امتدّ باللَّحظة الزمانية ليعوضها عن تفردها في المكان .

هذه الظّاهرة الشِّعرية المتميزة أنتجت شعرًا جميلاً ، نشر كثير منه في الصحف التي أصدرها هؤلاء المهاجِرون ، والتي زادت على مائتين وعشرين صحيفة في البرازيل والأرجنتين خلال فترة الدراسة التي زادت على ثلاثة أرباع القرن (١٩٠٤ - ١٩٨٧) . ولا شك أن وصول قارئ الشعر العربي المعاصر إلى هذه الصُّحف أو بعضها ، أمرٌ بالغُ الصعوبة إن لم يكن مستحيلاً . وقد يكون أقل منه صُعوبة ، وإن لم يكن ميْسورًا ، الاطلاعُ على بعض دواوين أبرز الشعراء المهجريين . وقد تكفَّلت الدراسة بالوقوف أمام واحِد عشرين شاعرًا منهم ، نشرت أعمالهم في الأرجنتين والبرازيل وسوريا ولبنان والقاهرة وبغداد ، ومن أبرزهم الشاعر القروي وشفيق معلوف وإلياس فرحات وشكر الله الجر ونصر سمعان وإلياس قنصل وجورج صيدح ونبيه

سلامة .

ولا شك أن تجميع نَماذج من هذه الدّواوين النّادرة والتّعرُّض لها بالمناقشة والتحليل و وضعها بين يدي القارئ العربي المعاصر ، يعد عَملاً طيبًا في ذاته وعونًا للذاكرة الشّعرية العربية إبداعًا وتذوُّقًا على التّغذي بثمرات واحِدة من أجمل حدائقها .

لكن الدِّراسة لم تحقق هذه الميزة وحدَها ، وإنما أضافت إليها كثيرًا من نِقاط التّنظير والتّحليل الجيِّدة ، سواء تلك المتّصلة بالظُّروف المحيطة بالحركة الشعرية في المهجر ، أو بالنصوص الإبداعية لهذه الحركة ، وهي قضايا تزخر بها صفحات الدراسة من أمثال مناقشة الفرق بين الطبيعة الثقافية والاقتصادية لكلٍ من المهجرين الشّمالي والجنوبي ، وأثر ذلك على اندماج المهاجرين وتأثُّرهم بالبيئات التي حلوا بها أو تأثيرهم فيها ، ومثل مناقشة الطّبيعة الثقافية لهؤلاء الشعراء المهاجرين أنفسهم ، وهل كانت من العمق بحيث استوعبت ثقافة البلاد التي حلوا بها وترتب على ذلك تميُّز إبداعهم الشعري ؟ أم أن ذلك الإبداع راجع لقوة مواهبهم وتأثرهم بعمق التجارب الذاتية لهم ؟ وفيما يتصل بهذه التجارب التفتت الدراسة كذلك إلى خصوصية بعض التجارب التي تدور في مجتمعات الأقليّات المهاجرة ؛ حيث الموارد البشرية للجماعة محدودة ومحاصرة ، وحيث التيقُّظ الشُّعوري للحظات التي تحدِّد طَرفي الحياة : الطفولة والْمَوْت . وفي هذا الإطار رَصدت الدِّراسة لوحات شعرية جميلة للطفولة عند شعراء من أمثال جورج صيدح ، وإلياس فرحات ، وتوفيق ببربر ورياض معلوف ، وزكي قنصل ، كما رصدت بعض لوحات الرِّثاء المؤثرة عند نصر سمعان ومدحت غراب وإلياس فرحات ونبيه سلامة وميشيل مغربي وعقل الجر ، ويضاف إليها قصائد الوداع من الأوطان أو المهاجر – وهي ظاهِرة منتشرة في أدب المهجر .

على أن الدِّراسة لم تركِّز عنايتها على التَّجربة الشِّعرية فحسب ، وإنما اهتمت بالدرجة الأولى ببناء القصيدة ، الذي أصبح عنوانًا على مجمل الأبحاث التي شملتها الدراسة . والواقع أن قضية البناء وما يترتب عليها من اصطناع وَسائل منهجيَّة محدَّدة ، شكلت في الدِّراسات النقدية الحديثة بل والدِّراسات الإنسانية عامة ، جانبًا من الوسائل الهامَّة التي تقترب بها هذه الدِّراسات من روح « العلم » الصّارمة ، وتحاول أن تتخلَّص من سطوة « الذاتية » التي أضرت كثيرًا بهذه الدراسات . وهنالك طرائق متعددة لتحقيق صرامة الموضوعية في المناهج النقدية ، منها ما شاع في الدراسات النقدية من اللُّجوء إلى الإحصاءات والرُّسوم البيانية والجداول ، وهي وَسائل قد تعين على مزيد من الضبط في تصور الحكم النقدي ، لكن الإفراط فيها يجفف من رواء الدرس الأدبي إلى جانب أنه يدفع إلى مزيد من الغُموض بدلاً من أن يحقق الوضوح الموضوعي . الذي يعلن أصحاب هذا الاتجاه ، عادة ، أنه هدفهم ، ومن حسن الحظ أن الدراسة التي بين أيدينا لم تبالغ كثيرًا في هذا الاتجاه ولم تقع في محظوراته التي أصبحت شائعة .

ولكنها استعاضت باتجاه مواز هو كثرة التفريعات والتصنيفات للأنماط البيانية التي تندرج تحتها القصيدة ، وهي تفريعات تحقق لا شك جانبًا كبيرًا من الدِّقَّة والموضوعية ، ولكنها توحي في أحيان غير قليلة بالتكلُّف والإرباك . ويكفي للمرء أن يستعرض أنماط البناء بين مفكك ومُتلاحِم ، وهو التقسيم العام المعقول لخطة الدِّراسة ، ويتطرق إلى التقسيمات الفرعية الناجمة عن كل قسم ليجد مصطلحات مثل : البناء المقلد ، والسردي ، والخطابي ، والمقيد من ناحية ، ومن ناحية أخرى يدخل في شبكة البناء المترسل ، والمتوازن والمتجاوب والمتمازج ، والمتجمع ، والمنطلق ، والمتدفق ، والمتصاعِد ، والمتعاضد ، والمتقابل ، والمتدافع ، والمكثف ، والدائري ، والمزدوج ،

والممتد والهرمي والمجدول . . . إلخ . يكفي للمرء أن يستعرض هذا لكي يدرك أن القصائد أعدت لها أقفاص محكمة من ذهب البنائيَّة ، وأن بعضها دفع إلى الدُّخول فيه قسرًا ، وأنه حتى إذا نجح القَفَص في تحديد مساحة طائر الشِّعر وحجمه - فإنه يحرمنا من سَماع الكثير من النَّغمات الكثيرة التي كان يمكن أن تصدر عنه لو أنه كان خارج القفص ، أو لو أن القفص كان أقل إحكامًا . إن الْمُبالغة في الدِّقة ربما قادت الدِّراسة في بعض مراحلها إلى بعض التعسُّف ، ولكن من الإنصاف أن يقال إن المناقشة الحرَّة المستفيضة التي كانت تتم في كثير من الأحايين داخل هذه التقسيمات ، كانت تخفف من الإحساس بقسوة وصرامة القيود الذهبية ، وتجعل من الدِّراسة في مجملها إضافة طيبة واعدة لحقل الدِّراسات الأدبية والنقدية ، ونافِذةً جميلة تطل على واحِدة من أجمل حدائق الشعر العربي المعاصر - شعر المهجر الجنوبي .

الفصل الثامن

التَّجسيد الفنّي لظاهِرة المَوْت
في شعر فدوى طوقان وسيرتها الذّاتية

ظاهرة الموت التي تُشكِّل أكبر الأسئلة التي يطرحها الوُجود على كل من يعبر بهذه الحياة ، كانت مِحْور تأمُّلات الشعراء ، وأحاديث الحكَماء ، و وعظ الدُّعاة ، ونصائح الأساة ، ومجال إظْهار قوَّة الفُتّاك أو زُهْد النُّساك ، ومعرض تجلي ثبات عزائم الشجعان ، أو ارتعاد فرائص الجبان .

ويستطيع المتأمل أن يجد مئات الصور التي يتجسد فيها الموت لدى الشعراء في كل لُغات الأرض تبعًا لعَشَرات المتغيِّرات النَّفسية والعقيديَّة والحياتيَّة التي يمر بها الشّاعر ، أو تمر به . وفي الشعر العربي نلتقي بصور مُختلفة للمَوْت عند النابغة الذبياني ، وطَرَفة بن العبد ، وتأبط شرًّا ، والشَّنفرى الأزدي ، والمتنبي ، وابن الرومي ، وكذلك الشأن بالنسبة لشعراء العصر الحديث . وتبلغ هذه الصُّور حدًّا من التنوع تكاد تتميَّز معه صُورة الْمَوْت عند كل شاعر أصيل ، كما تتميَّز عنده صورة الحياة .

وفَدْوى طوقان من الشُّعراء الذين تحتلّ صورة الموت جانبًا هامًا في حياتهم وشعرهم ، نَتيجة للظروف التي أحاطت بها في مسيرتها الأسريَّة ، ومسيرة وطنها ، وساعدت على تشكيل ميولها واتجاهاتها السلوكية والفنية .

ويمكن تلمس مَلامح هذه الصّورة فيما كتبته في سيرتها الذّاتية الممتعة « رحلة جبلية . . رحلة صعبة » (١) ، وفيما نشرته من قصائد في دواوينها السّبعة التي ضمَّها مجلد « الأعمال الشّعرية الكاملة » (٢) .

ويلفِت النَّظر في سيرتها الذّاتية شدة الاتصال بعالم الموتى ، بدءًا من الإهْداء الذي تصدرُ به كتابها ، متحدِّثة خلاله عن ساكني هذا العالم الآخر : « لقد لعبوا دورهم في حياتي ثم غابوا في طَوايا الزَّمن » وهو إهْداء يصاغ بطَريقَة غَريبَة ، فهو لا يتوجَّه إليهم ، ولا إلينا ، ولا إلى أي أحد ، وإنما يتحدث « عنهم » ، وعن « غِيابهم » الذي لا يتساوى بالضَّرورة مع العدم ، لأنهم يقعون في طَيَّة من « طوايا الزمن » ونقع نحن في « طية » أخرى منه ، وكأن الشّاعر شاهد على هَذه الطَّوايا ، قادِر على اختراق حواجِزها ، وعلى الإمساك بطرف الحوار مع هؤلاء الذين سبقونا إلى « الغياب » .

ذلك الغياب ، يكاد يتحوَّل في نظرة الشّعر إلى أصل ثابت ، يقاس إليه الحُضور « الطّارئ » المتمثِّل في الحياة . وقد صَوَّر أبو العلاء المعري الموت على أنه ضَجْعة النوم ، على حين بدت الحياة في مقابله مثل لحظة السهاد :

ضَجْعة الْمَوت رَقْدَة يَسْتَريحُ الْـ جِسْمُ فيها والعَيْش مِثْل السّهادِ

وانطلاقًا من هذا ، تُقاس متحرِّكات الأشياء إلى ثوابتها ، وقد فعلت فدوى طوقان شيئًا من ذلك ، وهي تحاول في بداية سيرتها الذاتية أن تحدد تاريخ بدء حياتها ، تاريخ ميلادها في عصر لم تكن فيه وثائق التدوين تعنى فيه بالرَّصد الدَّقيق للعام الذي يفد فيه مولود جديد ، فضلاً عن الشهر واليوم ، وعندما حاولت أن تقرب لها أمها ذلك العام حين كبرت واهتمَّت بالسُّؤال ، قالت لها (٣) : « أنا أدلُّك على مصدَر مَوْثوق حيث يمكنك التيقُّن من عام ميلادك ، فحين استُشْهد ابن عمي كامل عسقلاني كنت في الشهر السابع من الحمل » ، وهكذا تحدد تاريخ بدء حياتِها بتاريخ مَوْت خالِها . لقد وَهَبَها

الموت أول معرفة يقينية في رحلتها .

لكنه هو الذي وهبها أيضًا أول سؤال حائر كَبير شغل مخيلتها وهي طفلة في العاشرة ، عندما رأت أحبابَها الذين التصقَت بِهم أو اعتقدت أنهم الشّوامخ الرئيسيَّة ، يرحلون فُرادى ، لا تستطيعُ أن تمنعَهم من الرحيل ، ولا أن تُشاركهم إياه (٤) : « حين توفي عمي بالذّبحة الصدريَّة عام ١٩٢٧ عن عمر يُناهز الثّانية والخمسين عامًا ، كانت وفاتُه أول طرقات الموت على بوابة حياتي . . وقفت أرقبه وهو مسجى على سَريره بلا حراك ، وحيرني ما رأيت على وَجْهه المتقع من عَدم المبالاة بكل ما يجري حوله من بكاء الأهل والأحْباب . . . وظل عقلي البَسيط . . . كثير الانشِغال بهذا الشيء الغريب الرَّهيب الذي يسمونه الموت ، وكان أكثر ما يحيرني أن وجوه الأمْوات جميعًا تتخذ نفس المظْهر . . مظهر اللامبالاة والوَحْدة المُطْلقة . . مات من أحبابي من مات ، كل بمفرده ، دون أن أستطيع مشاركته لحظة الموت الغريبة ، وبقي السؤال معلقًا على شفتي الطفلة : لماذا ماتوا ورحلوا عني ؟ »

وكما انتزع الموت من الطفلة واحدًا من شوامخ الأهل دون أن يجيب عن سر الاختيار وأسباب الرحيل ، انتزع أقرب معلماتها حبا إلى نفسها وهي في رحلة الصِّبا المبكر (ست زهوة العمد) التي أحبتها الصبية كما لم تحب أحدًا من أهلها ، والتي ما إن بدأت تعطيها أسباب الثقة في التفاؤل بالحياة والإحساس بها حتى اختطفها الموت : « كان موت ‹‹ زهوة ›› معلمتي الشابة ثاني طرقات الموت على بوابة حياتي . » (٥)

والذي يقرأ سيرة فدوى طوقان ، يلاحظ الأهمية القصوى للدور الذي قام به أخوها إبراهيم في ربطها بأسباب الحياة بعد أن كانت صلتها بها على وشك أن يعتريها الذّبول ، كانت التقاليد الصّارمة للأسرة ، قد حالت بينها وبين مواصلة تعليمها ، حين لاحظت أن صبيًا صغيرًا قدم لها وهي في طريقها

إلى بيت خالتها زهرة فُل ، ركض بها إليها في حارة العَقَبة [٦] وعندئذ صدر قرار أخيها يوسف بفرض الإقامة الجبريَّة عليها في البيت حتى يوم الممات ، والتّهديد بالقتل إذا هي تخطّت عتبة المنزل ، ومضت شهور طويلة وهي قابعة في المنزل تذبل يومًا بعد يوم ، وتحرم من بَصيص التّعليم الذي كان قد بدأ يشع في حياتها نورًا ، إلى أن عاد أخوها إبراهيم من بيروت سنة ١٩٢٩ بعد حُصوله على شهادة من الجامعة الأمريكية ليمارس مهنة التعليم في نابلس . وبعودة إبراهيم كما تقول فدوى « أشرق وجهُ الله على حَياتها » ، كانت يده كما تقول « هي حبل السلامة الذي تدلّى لينتشلها من بئر النفس الموحشة المكتنفة بالظلام » ، وتمثلت بعض خُيوط هذا الحبل في قراره بأن يقيم لها في البيت حلقة تعليميَّة خاصَّة ، لكي يعلمها اللغة وآدابها ويدربها على كتابة الشّعر . ولكننا حين نتأمل في صفحات هذا الحب العظيم نجدها دائمًا مبطنة بروائح الموت ، حتى وهي في أوج التألق والريعان . تقول فدوى [٧] :

« ظل حبي لإبراهيم مصدر كآبة باطنية رافقت تعلقي به طيلة حياته القصيرة ، كان شُعوري بالسَّعادة لوجود هذا الأخ الحنون في حياته ، يهزني أحيانا بما يشبه الحزن ، وذلك من فرط خوفي عليه من موت مبكّر ، كان زلزالُ نابلس الفظيع سنة ١٩٢٧ هو الذي زرع في قلبي الطِّفل المتعلّق بإبراهيم الخوف عليه باستمرار من الموت ، ففي ذلك اليوم الذي لا يُنْسى ، انهار سقف الغرفة التي كان يقيل فيها لحظة الزلزال ، لكن الصدفة شاءت أن يكون سريره بعيدًا عن الجزء المنهار ، فنجا من الموت ليمتد به العمر أربعة عشر عامًا أخرى . »

ويبدو أن هذا الشبح الخفي للموت لم يكن يدب في نفس الفتاة فحسب ، وإنما كان يتبدى أحيانًا في بعض تصرفات أخيها ومعلمها ، وفي هذا المجال فإن من اللافت للنظر ، أن يكون الدرس الأول الذي يختاره إبراهيم طوقان لأخته المتطلّعة إلى كتابة الشعر يتمثّل في تدريبه إياها على حفظ قصيدة قالتها

امرأة ترثي أخاها ، يختارها لها من ديوان الحماسة دون سائر القصائد الأخرى لكي يدربها على حفظها (٨) :

« قال : هذه القصيدة سأقرؤها لك ، وأفسرها بيتًا بيتًا ، ثم تنقلينها إلى دفتر خاص وتحفظينها غيبًا ، لأسمعها منك هذا المساء عن ظهر قلب ، وبدأ يقرأ : « امرأة ترثي أخاها :

طاف يَبْغي نَجْوَةً — من هَلاكٍ فهَلَكْ
أي شَيْءٍ حَسَن — لِفتى لم يَكُ لَكْ
كُلّ شَيْءٍ قاتِلٌ — حين تَلْقَى أجَلَكْ
والْمَنايا رُصَد — لِلْفَتى حَيْثُ سَلَك

فهل كان ذلك الدرس الأول نبوءة مبكرة بتَفْجير ذلك الينبوع الذي سوف يحتل مكانًا مميزًا في حياة فدوى طوقان وقصائدها ؟

ولم تتأخر النبوءة كثيرًا ، فقد غادر إبراهيم فلسطين إلى العراق ، بعد أن أقيل من إذاعة فلسطين بسبب حديث أدبي عن شاعر يهودي عربي هو السموأل بن عادياء ، ولم تتحمل صحته العليلة مناخ العراق القاسي ، وبعد بضعة شهور مرض ، وعاد إلى نابلس ، ومات ، وانكسر شيء في أعماق فدوى ، وسكنتها حرقة اليتم .

وكانت قصيدة الرثاء التي كتبتها فدوى على قبر إبراهيم بداية لسلسلة من قَصائد رَحيل الأعزاء ، ولقد يلفت النظر أنه لم يحمل اسم إبراهيم منها سوى قصيدة واحدة ، مع أن روح الحزن عليه سرت في كثير من القَصائد الأخرى ، وقد اختارت القَصيدة شكل المقْطوعات الخماسية ، وقد تتابع منها اثنتا عشرة مَقْطوعة جاءت موسيقاها وقوافيها على طريقة الموشحات ، التي تنتهي الأبيات الثّلاثة الأولى فيها من كل خُماسية بقافية ، تتنوع من خماسية لأخرى ، وتبقى قافية البيت الرابع حُرَّة ، على حين تتّحد قوافي البيت الخامس في

المقطوعات الاثنتي عشرة :

آه يا قَبْر هنا كم طاف روحي
هائمًا حولك كالطَّيْر الذَّبيح
أ و ما أبْصرته دامي الجُروح
يَتَنزى فَرْط تَبْريح ويَأس
مُرْهَقًا مما يُعنّيه الحنين

****

وهُنا يا قَبْرَه أشواق نَفْسي
يا لأشْواق عَلى دَرْبك حبس
وهنا قُبْلة أحلامي وهَجْسي
قربتني الدّار أو طال نزوحي
فَخيالي بك رهن كُلّ حين

وتستمر القَصيدة على هذا الإيقاع الموسيقي المحكم على امتداد أبياتها السّتين ومقطوعاتها الاثنتي عشرة ، ويبلغ الإحكام في الإيقاع الموسيقي حدًّا قد يدفع إلى التَّساؤل عن مَدى درجة الوَعي التي يتطلّبها ذلك اللون من « الموشحات » للسيطرة على قنواته المتعرِّجة خلال مسيرة القصيدة ، وعن مدى التعارض أو التوافق بين هذه الدرجة من الوعي والسيطرة ، وبين درجة من « الذهول » التي لا بد منها أمام الصَّدْمة القوية لموت الأحْباب ، وبالتالي عن مدى الملاءمة التامة أو المنقوصة بين « الموشحة » و « المرثية » .

إن هذا اللون من التنويع الموسيقي ، كان دون شك صَدى لشُيوع هذا التطريز في موسيقى القَصيدة العربيَّة في الربع الثّاني من القرن العشرين وما حوله ، لدى الشعراء المهجريين وشعراء جماعة أبوللو ، وشعراء مجلة « الرسالة » ، وهو تنويع جميل في ذاته ، وربما تواءم مع المراثي الأخرى التي

لم يكن الشأن فيها أن تغمرَها مَوْجات الذُّهول ، وقد تكون قصيدة « الشاعرة والفراشة » في ديوان « وحدي مع الأيام » نموذجًا لهذه المرثية الخفيفة التي تتأمل فيها الشاعرة لَحظة مَوْت الفراشة في وسط عرس الطبيعة :

ما أجْمَل الوُجود ! لكنَّها أيْقَظَها من حُلْو إحْساسِها
فَراشة تَجَدَّلَت في الثَّرى تُوَدِّعه آخر أنْفاسِها
تَموت في صَمْت كأن لم تَفِضْ مَسارِح الرّوض بِأعْراسِها

وهُنا تستطيع الشّاعِرة أن تطرح التساؤل حول دوافع الذُّبول الذي يفضي إلى الموْت ، وما إذا كانت هذه الدّوافع كامِنة في غِياب الحب ، حيث الندى يجفو ، والزَّهرة تصد ، والأنسام تضيع الهوى :

دَنَتْ إلَيْها وانْثَنَتْ فَوْقَها تَرْفَعُها مُشْفِقَة حانِيَة
أخْتاه ماذا ؟ هل جَفاك النَّدى فمُتِّ في أيّامِك الزّاهِيَة
هل صَدّ عَنْكِ الزَّهْرُ ؟ هَلْ ضَيَّعتْ هَواك أنْسامُ الرُّبى اللاّهِيَة

وإذا كانت ظاهِرة الموْت يُمكن أن تتجسد أحيانًا في بعض قصائد فدوى طوقان بهذه المسحة الرومانسية الحانية التي تسبل أمامها الجفون ،ويرقُّ الصَّوت ، وتُداعب الأنامِل الجسد الميت الرّقيق للفراشة ، فإنها كانت تتجسد في مَشاهد أخرى من شعرها في الصّورة المقابلة تمامًا ، صورة الهلع والفزع والصراخ الحاد ، والعيون المفتوحة الزائغة الحائرة ، والتّساؤلات المتنكِّرة التي تنغرس كالنَّصل في جوف أكْثر الأشْياء قَداسة ، وتكون ما يمكن أن يسمّى مَجازًا بالمرثيَّة « الزوبعة » الثّائرة في مُقابل المرْثية « الرّومانسية » الهادِئة . ولا شك أن المراثي التي كتبتها الشّاعرة حول مَصْرع أخيها نمر ، تجسد جوانب هذه المرثية الثّائِرة ، وألْوان التّأمُّلات والبنى الفنية التي تنبعث منها .

كان « نمر » هو الأخ الذي حَلّ محل « إبراهيم » في الحنو والحب بعد رحيله . تقول فدوى [٩] : « كان نمر شقيقي وصديقي وحبيبي ، يحس بما

أعانيه في حياتي ، يتعاطف معي ويهتم باهتماماتي . كان مولعًا بالشِّعر والموسيقى بالرغم من تخصصه في علم الأمراض ‹‹ باثولوجي ›› ، وتكريس حياته العمليّة لكتابة البحوث في موضوع تخصُّصه والمحاضرات التي كان يلقيها على طلابه في الجامعة الأمريكية ببيروت .» وكانت فدوى وقت مصرعه المفاجئ في حادث طائِرة ، تقيم في إنجلترا ، لكن طيف الفجيعة ألم بها في المنام قبل أيام من وقوعها : « قبل وقوع الفَجيعة بأيام قليلة ، رأيته يخرج من بيته في بيروت متجهًا نحو سيارة ، يجلس خلف مقودها شَقيقي إبراهيم (كان قد مات) . . . وانطلقت بهما السيارة دون أن ينبس أحدهما بحرف ، صرخت في حلمي بلوعة حارقة : « مات نمر ! » وبعد هذه الرؤيا بأيام قَليلة سقطت طائرة إميل البستان في البحر وكان معه « نمر طوقان » .

وقد أتيح لفدوى طوقان أن تسجِّل مشاعرها حيال هذه الصَّدمة نثرًا في سيرتها الذاتية ، وشعرًا في دواوينها ، ومن الممكن أن نواجه صفحة الشعر مع صفحة السيرة لكي نحاول استجلاء بعض الفروق التي تتطلبها الطبيعة الخاصة لكل من الفنين . في سيرتها الذّاتية تقول [١٠] : « في السّاعة الخامسة من مساء نَهار الجمعة ١٥ / ٣ / ١٩٦٣ ، عدت إلى البَيْت لأجد برقية في انتظاري استلمتها من يد مسز فيتهام بقلب واجِف ، ارتقيت السلم الخشبي ، دخلت غرفتي مبهوتة مرعوبة ، جلست أنْظُر إلى البرقية لبضعة دقائق دون أن أجروَ على فتحها ، كان الرُّعب يشل أصابعي ، فجأة عنَّ لي خاطر مشجع ، لم لا يكون المضمون بشارة بقدوم أحد الأهل إلى إنكلترا ؟ وفتحت البرقية ، العالم الخارجي يتلاشى ، ذهول ، خدر ، كل إحساس لديَّ يصاب بالتوقُّف ، لأول مرة في حياتي يستعصي عليَّ البكاء ، فراغ في الرَّأس ، فراغ في النفس ، كل شيء يترك مكانه لفراغ أخرس ، غياب ، والخبر لا معنى له ، كأنه لا يدل على شيء . . . هبطت السلم على غير وعي مني كالسائر في نومه ، لم أكد

أفعل حتى عدت أدراجي ، فتحت شباك الغرفة ، موجة هوائية ثلجيَّة لطمت وجهي ، كان الليل قد هبط مثل ستارة من صقيع أسود . قبيل منتصف الليل راح جسدي يرتجف بقشعريرة عنيفة ، ها هو الفراغ يمتلئ بحزن عظيم ، تهاوى جانبي الأيمن ، وسحبني فالتويت معه لا إراديًا ، التويت جهة اليمين ، وبدأت ألوب دون أن أستطيع بحال من الأحوال الاستقامة في جلستي ، نفس الحالة التي عرتني ، ساعة تلقيت نعي إبراهيم ، وهكذا عرفت لم قرن الشعراء آلامهم وأحزانهم بالكبد ، وا كبدا قد تقطعت كبدي .

« زحفت مُتحامِلة وانطرحت على سريري ، هنا بدأ الينبوع السّاخِن المتفجر يتدفق ، حمدًا لك أيها الينبوع ، لو استمر انحباسك لبخعت نفسي ، دمع مُنهمِر لا يتوقَّف للحظة واحدة ، شيء لا يصدَّق ، من أين كانت تأتي كل الدُّموع ؟ ثلاثة أيام متواصلة في بكاء متواصل ، شيء لا يصدق . »

هذه هي صفحة الوصف النثري التسجيلي لوقع خبر وفاة نمر على فدوى ، وهي صفحة اهتمت بالاستبطان ، وبوصف الحالة الجسديَّة ، ومحاولة رصد الحالة النفسية ، واستغرقت لحظتها الزمنية نحو ثلاثة أيام ، وتحركت مساحتها المكانية داخل أرجاء الغرفة التي تلقت فيها النبأ ، وتشكل رد فعلها الأساسي في ذهول الجسد ، واستعصاء الدُّموع أولاً ، ثم في وعي الجسد بالصدمة من خلال امتلاء الفراغ بالحزن ، وتهاوي الجنب اللا إرادي ، وآلام الكبد ، وانهمار الدموع اللا نهائي ، وكل هذه المشاهد يتم رصدها فيما يشبه الحياد ، ويكاد ينعدم فيها التعليق .

وفي القصيدة الأولى من مرثيات نمر ، والتي حملت عنوان « مرثاة إلى نمر » تكاد كَثير من الْمَشاهد التي رصدتها صفحة « النثر » تترجم إلى لغة « الشعر » :

وارتجفت مَثْلوجة أصابِعي على
وُرَيقة البَريد

هم يُكذِّبون
هم يكذبون
بل أنت تحلمين ، تَحْلُمين
استيْقظي حُلْم ثَقيل
وحدقت عيناي في الأشْياء
وامتدَّت يدي
تلامس الخِوان ، والكِتاب والأوْراق
استيقظي حلم ثَقيل لا يُطاق
وحدقت عيناي في وَرَقة البَريد من جَديد
وأطْبقت مَثْلوجة أصابعي عَلى وُرَيْقة البَريد
يا نمرُ لا يا نمرُ لا يا نمرُ

فالخامة الرّئيسية في المقطع الشّعري تتشكل في مُلامَسة « وريقة البريد » ، والهَرب إلى عالم الحلم الثَّقيل ، وكِلاهما كانت الصَّفحة النَّثرية قد فصلته واقِعًا مرت به الشّاعرة ، والهرب من قسوة الحقيقة المرة إلى توهُّم أن الأمر كله كذب هو صَدى لبيت المتنبي في رثاء خولة أخت سيف الدولة :

طَوى الجزيرةَ حَتى جاءني نَبأ فزعت فيه بآمالي إلى الكـذب

لكن الصيّغة الشّعريَّة لا تقف بالطَّبع عند رَصْد الواقع على النَّحو الذي سجَّلته الصيّغة النثريَّة . إن مَرْحَلة تَسْليط الضَّوء على ما بعد « الحدث » تتشكَّل في مقطَعَيْن مُتتالِيين متدرِّجين في القَصيدة ، يَأْخذُ الأوَّل فيهما شَكْل مَظْهَر الأنات الهادئة التي تقتربُ من أن تكون حديثًا للنفس ، ويأخذ الثّاني مَظْهر الهِياج والثَّورة والغَضب وإلْقاء حمم البُرْكان في كلّ اتجاه .

ويتشكل « المقطع الهادئ » لغويًا من تكرار أدوات النِّداء في شَكْلها العادي « يا حبيبنا » و « يا أميرنا » وليس في شكل النُّدبة . . « وا نمراه » ، ومن طَرْح

أدوات الاستفْهام القَصيرة . . « أ هكذا . . » ، ومن طرح أدوات التمنّي والتّعليق والإضراب « لو أنه . . . لكنه » ، ويُساند هذه الأدوات نَفس هادئ يتمثّل في اللُّجوء إلى الجملة الطويلة المسترسلة : « أ هكذا بلا وداع يا حبيبنا ويا أميرنا الجميل ، لا قبلة على طراوة الخدين والجبين ، لا نظرة أخيرة نحملها زادًا لنا في وحشة الفراق » . أما المَقْطع الثّائر الذي يتلوه ، فيتم اللُّجوء ، إلى الجُمل القَصيرة المدبَّبة اللاهثة « وهمت في الدُّروب . غَريبة في بلد غَريب . » ويتم اللُّجوء فيه أيضًا إلى أدوات النِّداء العالِية الرَّنين « أواه يا جُنون هذه الحياة » ، ثم تتراكم الصِّفات المتَّصلة بالموت على نحو خاص في محاولة لتَجْسيد صورته القَبيحة : « يا موت يا غَشوم . . يا موت يا مَجنون يا أعمى العُيون . . يا أصم ، يا قاصمًا ظهري الضَّعيف » ، وينتهي المقطع الهائج بلمسة تجديفيَّة ، تنفلت إليها الشّاعرة بين الحين والحين دون أن يكون السياق الفني مستلزمًا لها بالضرورة . ثم يعقب ذلك مقطعان ، أحدهما قصير أشبه بحديث النفس الهامِس الذي يبحث عن الدُّموع المحتبسة لا يتعداها ، والآخر أشبه بقصيدة منفصلة أو « ذيل قصيدة » في شَكْل رسالة إلى الأم :

يا أم عــائِد إلَيْـك ابْنــك الحبيــــب
تَزُفُّهُ عَرائِس البحار في طَراوة الصَّباح

ولعله يُلاحظ من خلال المُقارَنة الأولية بين التعبير النَّثريّ والتَّعبير الشِّعريّ عن الموقف الواحِد ، أن الرُّقعة المكانيَّة للحَدث الشِّعري اتَّسعت ، وأن عدد الشَّخصيات المدعوَّة للحوار قد ازداد ، وهذه العناصر قد تثير تَساؤُلات حول فكرة الكَثافة والانبساط في كل من الشِّعر والنثر ، وحول الوسائل المثلى للامتداد الرأسي أو الأفقي في المُعالجة ، وتبقى أيضًا أهمية النظرة إلى ما ألمحنا إليه من اختلاف طَريقة « بناء الجُمْلة » في كُل من الشِّعر والنَّثر ، وتناسب ذلك مع الطَّبيعة الخاصَّة بكل منهما ، والدور الذي يلعبه

الإيقاع في هذه البنية ، وهي نقاط تظهر في كثير منها القُدرات الفنية المتميزة لفدوى طوقان .

***

تتجسد صورة الموت في مَجْموعة من الأُطر الزَّمانيَّة والمكانية المفضلة لدى الشّاعرة ، وتُحيط بها مَجْموعة من الظَّواهر الطَّبيعيَّة تُساعد على تشكيل الإيقاع الخارجيّ ، وتهيئة النَّفس لاستقْبال الطَّيْف الذي يستعصي على التجسيد ، ويشكل الليل إطارًا زمانيًا مفضلاً يغلف فيه الأسى القلب ، ويزداد التوهج عندما يجتمع مع الليل الريح والمطر :

لماذا يُغَلِّفُ قلبي الأسى
في ليالي المطَر
لماذا إذا عَصَفَتْ في الشَّجَر
رياح الشّتاء
ألمت طُيوف الأحبَّة بي من وراء الحفر ؟

وإذا كانت طُيوف الأحبة الموتى تفلت من أسرها بالليل لكي تطوف بالأحياء ، فإن الأحزان تفلت كذلك من أسرها باللَّيل لكي تحصد النعاس من العُيون ، وتثير الهواجس :

في اللَّيل حين تفلت الأحْزان من أسْرارها
وحين وجهنا الأصيل يَرْفعُ القناع (ولا أدري لماذا لم تكن :
وحين يرفع القِناعَ وجهنا الأصيل)
تضمّه أحزانُنا إلى قرارها
تمر كفها على العيون تحصدُ النُّعاس في العُيون
والوقت المفضَّل لِلقاء الأحباب الأحبّاء والموتى هو الليل :

أحبابنا خَلْف الحياة والزَّمان
اللَّيل ميعاد لنا
كل مَساء ها هنا يضمُّنا لِقاء

واللَّيل هوالمسرح الطبيعي لارتِعاد القَلْب بالخوف ، واهتِزاز الأرض من تَحْت الأقْدام :

وحدي في فَلَوات الليل
مرتعد قلبي بالخوف
أبدًا مرتعدٌ بالخوف
أبدًا أرْضي تَهْتَزُّ تَميدُ بِلا مِحْوَر

والموت ليس ظاهرة تُهدد الإنسان فحسب ، وإنما تهدد الكائنات أيضًا ، وكما يوجد بين بني البشر من يكون الموت امتِهانًا له وإعلانًا لفنائه ، ومن يكون الموت تَكريمًا له وإيذانًا بخلوده ، فإن الكائنات تبدو كذلك شهيدة في بعض الأحيان ، وتبدو مستعصيةً على الفناء متشبثة بالخلود . وفي مرثية « حمزة » ، وهو رمز لآلاف الشهداء البسطاء الذين استشهدوا في سبيل الوطن :

كانَ حمزة واحدًا من بَلْدتي كالآخرين
طيبًا يأكل خبزَه
بيدِ الكدح كقومي البُسطاء الطَّيِّبين
في هذه المرثية تقاوم « الأرض » مصرة على أن لا تموتَ :
هذه الأرض سيبقى
قَلْبُها المغدورُ حَيًا لا يموتُ
وتقسم الدار لفلسطين على أنها جزء من قرابين خلاصها :
أنا والدّار وأولادي قَرابين خلاصِك

نَحْن من أجلِك نَحْيا ونَموت

أما الغرف التي ينسفها الطُّغاة البَرابرة ، فهي غُرَف « شهيدة » :

ساعةً وارتفعت ثم هوت
غرف الدّار الشَّهيدة
وانحنى فيها رُكام الحجرات

وحتى الكلمات يصيبها الموت أحيانًا ، وتقع صَرْعى ، جثثًا مُشوَّهة أمام فداحة الخطْب والتَّضحية :

أورقت صمتًا على شَفَتي أحزاني
وأطبقت الحروف شِفاهها
تتساقط الكَلِمات صَرْعى مثلهم
ومن عيني ومن قلبي تَسيل دِماؤُهم

إن هذا التَّوسيع الأفُقي لخط المواجَهة مع الْمَوْت ، لا يجعله مُجرَّد شَبَح غامِض يهبط في لَحْظة ليسلب الحياة ويطفئ نورها ، وإنما يجعلُه مرحلة من مراحل الخلود ، ربما يكون اجتيازها في بعض الأحيان اكتمالاً :

أقول لقلبي اكتمال هو الموت
تَتوْيج عمر وفَيْض امتلاء

وقد يكون الموت ميلادًا جديدًا يَهب الجموعَ طاقةً ، ويعينها على بلوغ الغاية ، وفي رثاء فدوى طوقان لجمال عبد الناصر ، تنبئها الريح أن موته ليس إلا ميلادًا :

قالَتِ الرّيح : سَيأْتي
موته الميلاد لا بدَّ سَيأْتي
في يديه الشَّمْسُ ، ذاتُ الشَّمْسِ

في مُقلتيه الوجد ، ذات الوَجْد والعِشْق الْمعنى
من جراحِ الأرض يَأتي
من سِنين القَحْط يأتي
من رَماد الْمَوْت يَأتي
مَوْتُهُ الميلاد لا بد سَيَأتي

ومن أجل هذا فإن الموتَ لَدى الشّاعِرة يكتسب كثيرًا من سِمات الحياة ، ويدخل في دورة الصَّيرورة على النَّحو الذي صورته الشّاعِرة في قَصيدة تحمل هذا العُنوان ، وتنطلق ما بين شهداء ١٩٦٧ وأطفال الحِجارة ، فهو شَجَرة صفصافة كبيرة تمتدُّ وتنشر الأغصان :

والموتُ كَبيرٌ يَتَنامى
صَفْصافة بللور أحْمر
فَتَمُدُّ تَمُدُّ تمد تمد   تمد وتَنْتَشِرُ الأغْصان

والْمَوْت لا يَقْهر البشر ، فمن الحلم الممكن أن تُعادَ الأشلاء بعد تناثرها ، وأن تجمع لتنضح فيها الحياةُ من جديد ، على النَّحو الذي جَسَّدته من قبل أسْطورة إيزيس وأوزوريس الفرعونيَّة :

لملمته شِلْوًا فَشِلْوا
باقة من الزَّهَر أسلمتها إلى الرِّياح
وقلت يا رياح
هَذي شَظاياه ابذريها
في السُّفوح والقنن
وفي السُّهول في ثَنايا الغور
في مَسارب النَّهر

ومن هنا فإن الذي يرفض الموت يستطيع أن يهزمَ الموت ويبقى خالِدًا ، كما

جاء في مَرْثية كمال زعيتر :

أنت يا من قلت « لا » للمَوْت والتيه
وللوجه الذي عشرين عامًا ظَلَّ مَسْروق الهويَّه
أنت يا شمس القضيّه
أيها الرافض للموت ، هزمت الموت ، حين اليوم مت

وإذا كان الموت يتشح أحيانًا بمظاهر الخلود ، فإنه يستحق أن يعشق ، ويمكن أن يكون شهيّا ، وفي سيرتها الذّاتية تقول فدوى طوقان :

« إن الموتَ شهي في مكان تبعث الأجساد في تربته زهورًا وزعترًا بريًا ، وما أجمل بلادي . . كيف يمكن أن أموتَ على غَيْر أرضِها » .

وهي تُكرِّر نفس المعنى في شِعْرها ، حيث يضم ديوانها « الليل والفرسان » قصيدة بعنوان « عاشق موته » تختتمها بهذا المقطع :

يا شَجَر المرْجان عَرَّشت غُصونه
على جوانِب الطَّريق
أعشق موتي في مَواسِم الفِداء والعطاء
أعشق موتي تَحْت ظِلِّك المضرج الغَريق

***

إذا كان هذا التَّصوير الفنّي لفلسفة الْمَوْت قد أعْطاه هذه الأبْعاد الرَّحبة في شِعْر فدوى طوقان ، فإن ذلك يتم غالبًا عندما تتمثَّل الشّاعرة هذه الفَلْسفة ، وتعايشها ، وتتركها تنبث بطريقة غير مباشرة في شعرها ، لكنها تكون أقلّ جودة وإحكامًا عندما تتعجل الشاعرة ، فتصوغ هذه الأفكار وهي ما تزال في مرحلة الحوار العقلي الفلسفي قبل أن تدخل دائرة جذب الشّاعريَّة ، فتبدو القصيدة كأنها هيكل عظمي يحمل الفكرة ، لكنه لا يكتسي بجمال الشعر ، ونستطيع أن نضرب مثالاً على ذلك بقصيدة « جسر اللقيا » التي تصدرها

الشاعرة بعبارة لأحد الأدباء الغربيين – وذلك يتكرر كثيرًا لديها – وهذا التَّصدير يحمل أيضًا تساؤلات حول ضَرورة تتويج القصيدة به :

أنا أخت أنا لي قَلْب الأُخت
هل تُلقي أخت إخوتها
في ظلمة قَبر النسيان
أ تواري أخت إخوتها
في أبشع قبر أقْسى مَوْت ؟

ومن حسن الحظ أن هذا النَّمط لا يتكرر كثيرًا في الدَّواوين التي بين أيدينا .

وامتدادًا للتساؤلات الفلسفيَّة ، يبقى بعد ما وراء الطَّبيعة في مواجهة ظاهرة الموت ، ومخاطَبة القُوى العليا التي تسيطر على الكون ، وتملك سر الْمَوْت والحياة . ويثير هذا البُعْد أسئلة أجابت عنها كل العُصور بتأمُّلات مختلفة ، وفَتحت الْمجال لإبداعات شِعريَّة عالميَّة . ولا نُريد أن ندخل في تفَاصيل ما يحسُّ به المتذوق أحيانًا من غلبة النزعة التَّجديفية على بعض قصائد فدوى طوقان ، « قصيدة أمام الباب المغلَق مثلاً أو مرثاة إلى نمر » ، ولكننا نقول إن إحساس المرأة المكلومة الثكلى قد طغى على إحساس الشّاعِرة المتأملة في بعض المواقف ، فجاء الحديث أقرب إلى النّواح منه إلى الرثاء .

***

إن التنوع الهائِل لقَصائد الرثاء في شِعْر فدوى طوقان من حيث البواعِث ، و وسائل التَّصوير ، واستخدام التقنيات المختلفة سردًا أو تجسيدًا أو حوارًا ، وما يترتَّب عليه من ديناميكية الحوار أحيانًا وتحليقه كالطّائر المجنَّح ، أو تعثره في بعض الأحايين ، وتحرُّكه كالبَطَّة المتأنية ، وما يصاحب ذلك كله من ألوان من البنى الشِّعرية المتنوِّعة – كل هذا يجعل تجسيد ظاهرة الموت في شعر فدوى طوقان وسيرتها واحدة من الظَّواهر المهمة في تاريخ الأدب العربي الحديث .

الفصل التاسع

العقّاد شاعراً

كان قدماء النقاد العرب يخشون من تزاحُم المواهِب في صَدْر الرَّجل الواحد ، ويرون أن واحِدة منها لا بد أن تغلب الأخريات ، وأن القاعدة أن لا يكون الرَّجل خطيبًا وشاعرًا بنفس الدَّرجة من القُوَّة ، فإذا تحقق الاستثناء عقد له الجاحظ أو غيره فصولاً فيمن جمعوا بين الشِّعر والخطابة . وكانت القاعدة أن الشعر والعلم يتطاردان ، فلا يعد المتنبي في العلماء ولا الخليل بن أحمد في الشعراء ، فإذا ما تحقق التَّوازن على قلته هتفوا بمثل قولهم : « ما ازدحم العلم والشعر في صدر رَجل ازدحامهما في صدر ابن دريد وخلف الأحمر . »

وكذلك كان شأن العقاد مع مُعاصريه ، فقد تزاحمت عليه المواهب في فترة عمره الثرية (١٨٨٩ - ١٩٦٤) بين البحث والإبداع والمشاركة الجادة في الْحَياة الفكرية والسياسية ، فكادت أن تحجب شُهرته الشِّعرية عن طائفة غير قليلة من قراء الأدب العربي الحديث ، مع أن موهبته الشِّعرية من أكثر مواهِبه تألقًا ، بل لعلها تصلح أن تكون مَدْخلاً رئيسيًا للتعرُّف على مواهبه الأخرى .

ولقد غطى نتاج العقاد الشعري معظم فترات حياته ، ولم يتخلَّ عنه الشعر بعد فترة توهج شبابه الأولى كما حدث مع كثير من الأدباء ، فتوالت إصدارات دواوينه العشرة بدءًا من عام ١٩١٦ عندما كان في السابعة

والعشرين من عمره ، وأصدر ديوانه الأول « يقظة الصباح » ، وانتهاء بعام ١٩٥٨ عندما أشرف بنفسه وهو على مشارف السبعين على إصدار مختارات من شعره تحت عنوان « ديوان من دواوين » كان هو الديوان العاشر الذي صدر له في حياته ، وأعقبته قصائد متناثرة طبعت بعد موته بعنوان « ما بعد البعد » سنة ١٩٦٧ ، قبل أن يتجمع مجمل الحصاد الشّعري له ، فيصدر في مجلّدين كبيرين شاملين بعنوان « ديوان العقاد » تتصدرهما مقدمة المازني لديوان العقاد الأول ، والتي يقتبس خلالها أبيات العقاد الشهيرة حول الشعر :

والشعـر ألسنة تفضي الحياةُ بهـا إلى الحيـاةِ بما يَطْويـه كِتْـمـان
لَولا القَريضُ ، لكانَتْ وهي فاتِنَةٌ خَرْساء ، لَيْسَ لَهـا بالقَـوْلِ تِبْيـان
ما دامَ في الكَوْنِ رُكْـنٌ للحياة يرى ففي صحائـفـه للشّـعـر ديـوان

ودواوين العقاد ، في هذين المجلّدين تشغل أكثر من (٩٥٠) صفحة من القطع الكبير ، تقترب أبياتها من خمسة عشر ألف بيت من الشّعر ، وهو كَمّ هائل ، تسانده الجودة الفنية ، والنسيج العاطفيّ الفكريّ ، الذي يتلاحم في معظم الأحايين ، فيحقق قدرًا طيبًا من الْمُتعة الفنية ، يفسر تطلُّع العقّاد نفسه إلى التمتع بلَقب أمير الشعراء ، بعد رحيل أحمد شوقي ، خصمه اللّدود في فهم وظيفة الشّعر وطبيعة نسيجه الفني . ولا تقتصر أهمية شعر العقاد على تراكم الكَمّ ، وجودة البناء ، ولكنه يمتد كذلك إلى آفاق شديدة التنوُّع ، واختلاف الوجوه ، شأن الحياة ذاتها التي كان يعشقها العقاد ، ويرى الشِّعر الحق تَرجمة فنية لها ، فهناك صَلابة الرأي وقوته التي قد تتبدى في قصيدته الشهيرة التي ألقاها على ضريح سعد زغلول يوم خُروجه من السِّجن :

وكُنت جنين السِّجـن تسـعة أشهـر فها أنذا في سـاحة الخُـلدِ أُولَـدُ
وما أقعدت لي ظُلْمة السِّجن عَزْمَةً فما كُلُّ لَيْلٍ حينَ يَغْـشـاكَ مَرْقَـدُ
عداتي وصحبي لا اختِلافَ عَلَيْهِما سَيَعْهَدُنـي كل كمـا كانَ يَعْـهَـدُ

وهنالك رِقَّة الغزل التي تتبدّى في كثير من شِعر العقاد الذي شاعَ عنه أنه عدوُّ المرأة في مثل قوله :

يا رجائــي وسَلْوتــي وعــزائــي وأليفــي إذا اجتــواني الألــيــفُ
نَبِّئيني ، فَلَســتُ أعْلَــمُ مـــاذا مِنْك قَلْــبي بحــسنه مَشْــغـوفُ
لَسْتُ أهْواك للجــمال وإن كــانَ جَميلا ذاكَ الْمـحيّا العَفــيـف
لَسْتُ أهْـواك للرشـاقـةِ والـرِّقَّةِ والأنْـس وهُـوَ شَـتّى صُـنوف
أنــا أهْـــواك أنـــتِ أنـــتِ فلا شيء سِوى أنتِ بالفُؤاد يطيف

وهنالك مظاهر الحياة البَسيطَة التي يَنْجح أحيانًا في تحويلها إلى لوْحات شِعْريَّة عَميقة ، كما صنع عندما أهدته حبيبته صداراً صوفيًا نسجته له بيديها ، فكتب لها :

هنا مَكــان صِــدارك هُنا هنا في جـــوارك
هُنا ، هُنا ، عند قَلْبي يكادُ يَلْمِسُ حُبّــي
أ لم أنَلْ مِنْــكِ فِكْرَة في كُلِّ شَــكَّةِ إبـرَة
وكل عُقْــدَة خَيْــطِ وكُــلِّ جَـــرةِ بَـــكْرة
نَسَجْـته بِيَـــدَيْـك عَـلى هُدى ناظِرَيْك
إذا احتـوانـي فــإنّي مــا زلـت فـي إصبَعَيْك

غير أن هذا الْمُحبّ الذي يَضْعُف أمام الجَمال ويرقُّ له ويسعى إليه ، سُرْعان ما يغير الشك أو الخيانة مَذاق الجَمال في عينه ، فلا يراه إلا مائدة شهيَّة قد سقط عليها الذباب :

مائدة قد بتُّ أشتــاقــهـــا ألقيتَ في صفحتها بالذُّبابْ
أَرَحْتني منهـا فقـد عِفتُــها فليس فيها مَوْردٌ مُسْتَـطابْ

وهي صورة شعرية بلغت من عمقها حدًّا جعل صديقه الرَّسام الكبير صلاح طاهر يصنع منها لَوْحة « التورتة والذُّباب » التي ظل العقاد محتفظًا بها

في حُجرة نومه حتى وفاته .

لَقد كان العقاد شاعر النفس الطَّموح التي تسعى لتمثِّل محاسن الكون ، وقد لا ترى لطُموحها حدًّا ، وترى الكون بما فيه عائقًا ، فتتطلع إلى لحظة الزَّوال ، أو لَحْظة الرحابة الأوسع فيما وراء الغيب :

ظمآن ظمآن لا صـــوب الغمـــام ... ولا عذب المدام ولا الأنْداء تَرْويني

حَيْران حَيْران لا نَجم السَّمـــاء ولا ... مَعالم الأرْضِ في الغمّاء تَهْـــديني

سأمان ســأمان لا صَفْـو الحَياة ... ولا عَجائِب القَـدر المكنـون تعنينـي

أصاحِبُ الدَّهـر لا قَلْب فَيُسعدني ... على الزَّمان ، ولا خـل فيـأسونـي

يديك فامح ضَنى يا مَوْتُ في كَبِدي ... فَلَسْت تَمحوه إلا حـين تمـحونـي

الباب الرابع
في النَّقد الروائي والقصصي

الفصل الأول

تداخُلات النُّصوص والاسترسال الرِّوائي
تقاطُعات رِواية السِّيرة الذّاتيَّة ورواية الاغتراب

هنالك علاقة ظاهِرة لا تخطِئُها العين بين فَنِّ الرِّواية في الأدب العربي وظاهِرة الجُنوح الى الحديث عن السيرة الذاتية ، باعتبار سيرة كل إنسان في ذاتها رواية يعلم الكاتب نفسه تفاصيلها قبل الشروع في تناول القلم ، أكثر من معرفته بتفاصيل أي رواية خيالية أخرى ، أو كما كان يقول الدكتور « جونسون » ، إن حياة الإنسان يمكن أن تكتب على أفضل طريقة من خلاله « هو » ، وإن كانت هذه المقولة في ذاتها قد تعرضت لكثير من النِّقاش على يد أندريه موروا ورفاقه من مؤسسي أصول فن كتابة السير الذاتية وتشابكاتها الروائية [1] .

ويساند هذه الظّاهرة في تاريخ الأدب العربي ظاهِرة مُوازِية ، هي جنوح كَثير من روايات الاغتراب إلى مَنابع السّيرة الذّاتية ، لإثراء المادّة الخام بمعطياتها في عملية تَبْدو وكأنّها عودة للجُذور من خلال اشْتِداد البُعد المكاني الذي قد يثير مَخاوف انقطاع الصّلة مع هذه الجذور ، أو انقطاع المرجعية التي يستند إليها الكيان الإنساني في تَماسُكه واستمرار وجوده .

إن هاتين الظّاهرتين من ناحِية ، ومناطِق التقاطع بينهما من ناحية أخرى ، قد تركت بصماتها لا على مَسار تاريخ الرّواية العربية فحسب ، بل وعلى مَسار استخْدام التقنيات في الجنس الروائي الوليد نسبيّا في ذلك الأدب ، وعلى مَفْهوم مَناطِق التمايُز أو التّداخل بينه وبين أجْناس نَثريَّة أخرى ؛ مثل جنْس السّيرة الذاتية نفسه ، وجنس التاريخ ، والمقالة والتقرير الصحفي ، فضلاً عن مُلامسة شواطئ أجْناس أُخْرى كالشّعر في بعض الأحيان .

لقد بدأ التقارُب بين السّيرة الذّاتية والرّواية والاغتراب ، من المُحاولات الأولى شبه الروائية التي عرفها القرن التاسع عشر ، سواء اتخذت شكل القصص على لسان المتكلم الأول صَراحة ، كما كان الشّأن مع رفاعة الطهطاوي وغيره من رواد الحوار الحضاري مع الآخر ، أو اتخذت شكلاً يلتمس الطّريق إلى الجمع بين هذه الظّواهر ، كما حدث في كتاب « علم الدين » لعلي مبارك ، الذي حاول من خلاله أن يواري من الصّوت الصّريح للمتحدّث الأول في السيرة الذاتية ، كما فعل رفاعة ، إلى صوت موارب ، يوهم بالحديث عن السّيرة الغيرية من خلال إشارته إلى بطل يحمل أولاً رمز الاسم الآدمي العام « هيان بن بيان » ، ثم يتم تخصيصه في صورة اسم شيخ عالِم أزهري هو « علم الدين » ، وعندما نقترب منه نجده ليس شيئًا آخر سوى اسم بَطل السيرة الذاتية الروائية نفسه « علي مبارك » ؛ حيث تأخذُ الشّخصية المُستعارة منه الحرفين الأولين من اسمه والحرف الأوّل من اسم أبيه وتضيفهما

إلى « الدين » الذي لا يخفى موقعه الرئيس في الحوار الحضاري مع الآخر .

وإذا كانت هذه المحاولة المبكِّرة الروائية تلبس مسوح السيرة الذاتية - فإنها سوف تتخذ من الاغتراب موضعًا لحركتها ، مع أن نقطة انطلاقها كانت من إحدى مطابع القاهرة المحروسة ؛ حيث يلتقي مُستشرق إنجليزي يهتمُّ بطِباعة قاموس عربي بالشيخ الأزهري علم الدين مُصحِّح القاموس ، وحيث يقودهما الحوار الحضاريّ حول الشَّرق والغرب ، إلى دعوة المستشرق للشَّيخ لكي يزور موطِن الحضارة الأوربيَّة ، ويكون دَليله الذي يطلعه على أسرارها ويُحاوره حول فوائِدها ، وهو الاطِّلاع والحوار الذي يستغرق مائة وخمسًا وعشرين مُسامرة تحتل نحو ألف وخمسمائة صفحة وتقع في أربعة أجزاء في كتاب علم الدِّين [1] . ولكن اللافت للنَّظر أن المستشرق الإنجليزي الذي يوجه دعوته لعلم الدين لزيارة إنجلترا ، يبدأ بزيارة فرنسا فتستغرقه الرِّحلة كُلّها هناك ، وكأن ذلك امتداد للاغتراب الحضاري الذي مارسه من قبل رفاعة الطهطاويّ في « تخليص الإبريز » .

أما الأفق الحضاري الذي تميزت به هذه الضَّفيرة الثلاثية « الذاتية - الروائية - المغتربة » فقد كان شديد الاتساع ، تعكس أبعاده بعض عناوين المسامرات مثل « السفر والزواج ، والسكة الحديدية ، والْمَوالِد والأعياد ، والحانات واللوكاندات والنساء والملاحة والتعليم والقهوة والحشيش والمصري الغريب ودود القز وبلاده سنغاميا والجيولوجيا والزراعة ... إلخ » وهو أُفق واسع حاولت أن تسيطِر عليه نظرةُ أديب كان يحمل بذور كاتِب روائي كَبير ، لَوْلا أن شغلته الحياة السياسية والتعليمية في مصر القرن التاسع عشر [2] . ولسوف يتخصص هذا الأفق في الكتابات الروائية التي سوف يشهدها القرن العشرون ، والتي سوف يدور معظمها حول تجربة فرد شَرْقي مُسافر أو مبتعث إلى أوربا وعلاقته بآحاد من الأوربيين يغلب أن تمثِّل الْمَرْأة الجميلة القطب الرَّئيسي فيهم ،

وأن يكون لتجربة الجسد نصيبٌ وافرٌ من هذه العلاقات .

لكن هذه التجربة ستحمل أيضًا بداية ظاهِرة تعبيرية ، سوف تتكرَّر في الأعمال الروائية التي تنتمي إلى هذا اللَّون ، وهي ظاهِرة « الثرثرة » بالمفهوم الروائي ، والخروج إلى مجال الاسترسال ، بعد تعدُّد الدوافع والأشكال . ولقد كان الدافع في علم الدين - التي كانت في طور تجربة الشكل الروائي - هو إشباع النَّزعة التعليمية التي شكلت هدفًا أساسيًا ، وفي هذا الإطار كانت صفحات كاملة من المعلومات حول الزراعة أو الملاحة أو الجيولوجيا ، تبعًا للموقف الذي تثيره المُسامرة المَطْروحة .

إن اتِّصال الرِّواية بالسيرة الذّاتية والاغتراب وما ينتج عن ذلك من بروز نزعة حوار « الأنا » مع « الآخر » ومُحاولة رُؤْية الذّات من بَعيد ، يشكِّل عَلامة بارزة في عدد غير قَليل من الأعْمال الروائية الهامة على مدى أكثر من ثلاثة أرباع قرن ، قطعتها الرواية العربية في رِحْلَتها منذ ظهور ما اصطلح على تَسْميته بالأعْمال الرِّوائية بالمعنى الخالِص ، ويندرج في هذا الإطار على سبيل المثال لا الحصر « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل ١٩١٤ ، « أديب » للدكتور طه حسين ١٩٣٥ ، « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم ١٩٣٨ ، « الأيام » الجزء الثاني لطه حسين ١٩٣٩ ، « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي ١٩٤٤ ، « الحي اللاتيني » لسهيل إدريس ١٩٥٤ ، و « موسم الهجرة إلى الشمال » للطيب صالح ١٩٦٥ ، و « الحب في المنفى » لبهاء طاهر ١٩٩٥ .

وقد يكون للارتِباط بين التَّجربة الرِّوائية الناضِجة الأولى عند هيكل وبين هذين العنصرين ، أثر في شُيوع نموذج « الاحتذاء » ومعالجة بعض هُموم الذّات والجماعة من خلال مَسار أصبح مطروقًا وآمنًا إلى حد ما . ولقد أعطى هيكل بوضوح ارتباط روايته بالغرب دافعًا ومكانًا للميلاد ، حيث كتب في مقدمة الرواية « كنت في باريس طالِب علم يوم بدأت أكتبها ، وكنت ما أفتأ

أعيدُ أمام نفسي ذِكْرى ما خلفت في مصر مما لا تقع عيني هناك على مثله ؛ فيعاودني للوطَن حنين فيه عذوبة لذّاعة لا تخلو من حَنان ولا تخلو من لوعة . وكنت ولوعًا يومئذ بالأدب الفرنسي أشد ولع ، واختلطَ في نفسي ولعي بهذا الأدب الجديد عندي بحنيني العظيم إلى وَطني ، وكان من ذلك أن قمت بتَصْوير ما في النَّفس من ذكريات لأماكن و وحدات وصور مصرية ، وبعد مُحاولات غير كَثيرة انطَلقت أكتب زينب . » (٣)

وإذا كان هيكل قد أعلن عن الربَط الواضِح بين عُنصري الغربة والرواية فإن ناقِديه يكادون يُجْمعون على الربَط بين هذه الرّواية وبين السّيرة الذّاتية حيث تعكس شخصية « حامد » وهي الشَّخصية الرئيسية في الرّواية رغم إبهام العنوان – تعكس ملامح المؤلِّف في صِباه في سهول الريف المصري الخضراء .

وقد لوحظ أن هيكل كان متأثرًا في هذه التجربة الروائية الرّائدة بالبناء الفنّي لرواية جان جاك روسو ، التي تحمل عنوان « جولي أو هلويز الجديدة » .

ولا شك أن مناخ الاغتراب الذي ولدت الرّواية في إطاره ، أتاح فرصة للتعبير عن مَضامين ربما كان التعبير عنها محفوفًا بقدر أكبر من الصُّعوبة خارج إطار هذا المناخ . ذلك أن تجربة التَّعبير عن عواطف الحب « نثرًا » لم تكن لها نفس قوة التَّعبير عن هذه التجربة « شعرًا » ، وفي الوقت الذي كان من المألوف عدم الربَط الحتمي بين ضمير المتكلم الأول عند الشاعر وبين شخصية بطل قصيدته ، فإن ذلك الربط كان أكثر قوة في الخطاب النثري . وانطلاقًا من ذلك التصوُّر ، فلقد كان من غير الميسور على شخصية مثل هيكل أن يقال عنها إنه بطلُ تجربة أو مغامرة عاطِفية ، لكن جو « الاغتراب » دون شَكّ سمح بتَمْرير المسوَّدة الأولى للتجربة التي جاءت دون توقيع صَريح في البداية ، ثم نسبها هيكل إلى نفسه ، وكسر الحاجز النَّفسي بين الوثيقة النثريَّة والاعتِراف العاطِفي ، ولعل ذلك كان الممهد لآخرين لأن يكتبوا روايات السيرة الذاتية

على نفس الإيقاع ، كما حدث مع العقاد والمازني وطه حسين والحكيم .

إن نزعة الاسترسال أو « الثرثرة » الروائية التي رأينا بدايتها تولد مع علي مبارك في « علم الدين » تحت دوافع النَّزعة التعليميَّة ، سوف نرى بعض مظاهرها تتجسد هنا في « زينب » تحت دوافع أخرى ، كان من بينها اقتِداء نموذج جان جاك روسو في « هلويز الجديدة » من خلال إقامة الهيكل الفني للرِّواية ، على أساس « تمجيد الطبيعة » وتكنيك « الرَّسائل المتبادلة » بين العاشقين . وقد قاده ذلك إلى إفراد كَثير من الصَّفحات المستقلَّة حول هذين المحورين . وإذا كان مِحْور تَمْجيد الطبيعة يمكن الدفاع عن الاسترسال فيه ، كما صنع يحيى حقي ، بالقول ، بأن « الطبيعة في قصة هيكل ليست عنصراً ثانويّا كل عمله أن يعكس مشاعر أشخاصها ، بل هي عنصر قائِم بذاته يلعب فيها الدور الأول »[٥] - فإن الاسترسال في الرَّسائل يصعب الدفاع عنه لأن « عزيزة » أحد طرفي المراسلة ، كانت كما وصفها هيكل نفسه ، على قدر متواضِع من الإلمام بِالقراءة والكتابة .

وإذا كانَ مُناخ الحوار العاطفيّ من ناحية ، وقصر باع أحد المتحاورين من ناحية أخرى ، قد حد من التضخُّم الكميّ لظاهرة الثَّرثرة الروائية ، عند هيكل في رواية زينب - فإن انتقال الحوار إلى دائرة الحوار الفكري والحضاريّ والثقافيّ ، وارتفاع مستوى المتحاورين ، قد فتح الباب على مصراعيه في رواية توفيق الحكيم عصفور من الشَّرق ، لتحتلَّ الحِوارات والتأمُّلات رقعة واسِعة تكاد تخلّ أحيانًا بحَبْكة البِنْية الرّوائية للأحداث ، كما أن « عصفور من الشرق » قد تلتقي في نواتها الأولى مع « زينب » في أن كلا منهما تعكس مشاعر الشاب الشرقي الذّاهب إلى الغرب وإلى فرنسا خاصةً في بعثة دراسية والمعبِّر عن مَشاعِره في هذا الفترة حيال الأنوثة والوَطن البَعيد ، ولكن هيكل كان يتخذ من موطن « الاغتراب » مكانًا لإطلاق التأمُّل والحوار ، على حين

اتخذ الحكيم مَوْطن الاغتراب مسرحًا للحوار ودعا إلى المشاركة فيه أطرافًا ينتمون إلى حضارة الآخر ، ومن هنا فإن حواريات الحكيم هنا مع انطلاقها من نواة قَريبة إلى هيكل ، فإنها تنتمي إلى أفق قَريب من علي مبارك في « علم الدين » . إن هيكل أراد أن يرى الوطن من بعيد ، على حين أراد الحكيم أن يرى الذّات من بعيد ، وأن يعيد تقليب المُسلَّمات في ضَوْء حِوارات ، وربما لم يكن الطريق ممهدًا أمامها إلا من خلال « مناخ الاغتراب » . وإذا كان هذا المناخ قد أتاح لهيكل من خلال رواية السّيرة الذّاتية أن يثير قضية « الحب » - فإن هذا المناخ قد أتاح للحكيم أن يثير جانبًا من الحوار حول قَضايا مثل رُؤْية الشَّرق والغرب لقضية الأديان ، وها هو مُحْسن يطرح على مُحاوِره الروسي مسيو إيفان سؤالاً : « أليست روسيا الآن جَنّة الفقراء ؟»

فأجابه الرجل كالمُخاطب لنفسه :

« أتظن ؟ إن جنة الفقراء لن تكون على هذه الأرض . »

وصمت الرجل قليلاً ، ثم قام إلى زجاجة « الفودكا » فتناول منها جرعة وهو يقول : « أنت أيضًا ممن يعتقدون في هذه الخُرافة : جَنّة الفقراء ؟ !

« إنّي فَكَّرت في أمرها كثيرًا ، ومن ذا الذي لم يفكر فيها ؟ تلك مشكلة الدُّنيا التي لم تحل : وجود أغنياء وفُقَراء سُعداء وتُعَساء على هذه الأرض .

« من أجل هذه المشكلة وحدها ظهرت الرُّسل والأنبياء ! »

« يا مسيو ‹‹ إيفان ›› . . لست أرى رأيك في أن المشكلة لم تحل ! إن الأنبياء قد جاءوا من السماء بخير الحلول ! . . »

فتفكر الرجل قيلاً ، ثم قال كالمُخاطِب لنفسه :

« أنبياؤكم أنتم ؟! نعم هذا من الجائز ! إن أنبياء الشَّرق قد فهموا أن المساواة لا يمكن أن تقوم على هذه الأرْض ، وأنه ليس في مَقدورهم تقسيم

مملكة الأرض ، بين الأغْنياء والفُقراء ، فأدخلوا في القسمة ‹‹ مملكة السماء ›› وجعلوا أساس التوزيع بين الناس ‹‹ الأرض والسماء ›› . فمن حرم الحظ في جنة الأرض فحقُّه محفوظ في جنة السماء . . . ولكن الغرب أراد هو أيضًا أن يكون له أنبياؤه الذين يعالجون المشكلة على ضوء جديد ، وكان هذا الضوء منبعثًا من باطن الأرض ، لا يأتي من أعالي السماء ، هو ضوء العلم الحديث – فجاء ‹‹ نبينا ›› ماركس ، ومعه ‹‹ إنجيله ›› الأرضي ‹‹ رأس المال ›› ، وأراد أن يحقق العدل على هذه الأرض فقسم الأرض وحدها بين الناس ودَنَّس السماء . »

ويستمر الحوار في هذه القضية الفكرية بين محسن وإيفان تتحدث عن المسيحية والماركسية والإسلام والفاشية ، وعيسى ومحمد والفقراء والأغنياء [٦] ، ولايلبث بعد قليل أن يعود إلى مشكلة النبوة في الغرب من خلال الحديث عن ‹‹ أنبياء الخيال ›› توماس مور وكامبانيلا وموريلي وكابيه ؛ مشيرًا إلى مؤلفاتهم في حواره مع الروسي ، عابرًا إلى استدعاء صورة السيدة « زينب » ومعجزات المحبة عندها [٧] . وعندما يفتح عينيه ذات يوم فيكتشف أن خيال المتعة القوية التي كانت تربطه مع صديقته والتي ظن أنها من القوة بحيث لا تنقطع ثم اكتشف أنها أوهى من الحرير ، يستدعي قصة الإله الهندي ماهادوفا وارتباطه بمحبوبته الرّاقصة عندما هبط إلى الأرض متنكرًا ، وإحراق الرّاقصة لجسدها معه عندما بدا لها أنه ميت .

وقد يتحوَّل الاسترسال أو الثرثرة الرّوائية في عصفور من الشرق إلى استدعاء معلومات وإلقاء دُروس وتَحْليل قَضايا ، مثل هذه الصَّفحات الثماني[٨] المتتالية ، التي قدمها ، حول التحليل الموسيقي وخَصائص السيمفونيات عند ڤاغنر وبيتهوڤن ، وينقل صفحات من وصية بيتهوڤن إلى شقيقيه «كارل » و « جوهان » حول إصابته بالصمم .

وقد يبلغ الحوار الثنائي بين محسن وإيفان حدًّا مفرطًا في الطول ، لدرجة يكاد ينسى معها القارئ أنه بين صفحات عمل روائي خلفيته حوار الحضارات ، ويظن أنه يقرأ عملاً فكريًا في حوار الحضارات يرتدي مسحة روائية ، أن أربع عشرة صفحة [٩] كاملة يدور فيها الحوار بين محسن وإيفان حول القوة المعنوية التي تحاول الأديان القديمة والحضارات الحديثة أن تغرسها في قلوب أبنائها ، كل بطريقته ، وتمتلئ هذه الصفحات بأقوال عيسى المسيح ومواقف من غزوة بدر والنظام الرأسمالي للكنيسة ودور رجال الدين المسيحيين والْمُسلمين في انهيار مملكة السَّماء ، والفرق بين النظرة التكامُلية للحَضارات القديمة في آسيا وإفريقيا والنَّظرة الأنانية للحضارة الأوربيَّة ، الفتاة الشَّقراء التي نتجت عن تزاوُج الحَضارات القديمة - ودور آدم سميث في تفتيت الحَضارة الحَديثة لقدرات الإنسان ، و وجهة نظر الفيلسوف هكسلي في أوربا الحَديثة ، ورَداءة الأدب الحَديث الذي أصبح يتم تعاطيه كالسَّجائِر والأفيون ، وخطر اكتساب الدَّهماء للثَّقافة السَّطحية ، وتاريخ أوربا الْمُظلم في إعدام العلماء ومحاكم التفتيش ، وحوار الشاعر « كوكتو » والفيلسوف « جاك مارتيان » حول الدين ودلالته على سطحية الادعاءات الرّوحية المعاصِرة . ولا شك أن أسلوب الحكيم في تناوُل هذه القضايا يمتاز بالسلاسة والعمق ، وأن ما يرد من آراء على لسان محسن وإيفان يتَّفق مع البنية العامَّة للشَّخصية على النَّحو الذي يتم التَّمهيد له والنمو به منذ بدايات الرواية ، لكن التساؤلات المثارة تتصل بمدى تحمل الشجرة الروائية لهذه الأغْصان المتهدِّلة في بعض الأحايين ، ومدى الخسارة التي تلحق بهذه الشجرة لو أنه تم الاستِغْناء عن هذه الأغْصان ، وتَحْويلها إلى شَجرة فكريَّة أخرى ربما كانت لها ثِمارها الأُخرى الْمُغايِرة وظِلالها المختلفة .

إن رواية الحب في المنفى لبهاء طاهر ، تَدور في نَفْس الأفق الذي تنتمي

إليه روايات الاغتراب الممزوج بالسّيرة الذاتية ، ودلالة الاغتراب قد تطل من خلال عَناوين روايات أخرى عبر تَحْديد الزّاوية المكانية المغايرة ، و وجود رمز إرادة للحركة إليها ، كما حدث في « عصفور من الشرق » ؛ حيث يتحدَّد مع الشَّرق نَقيضه المرتبِط به وهو « الغرب » موطن الاغتراب ، ومع « العصفور » رمز الحركة الإرادية السريعة التي تطفو فوق معوقات المكان ، وكما حدث في « موسم الهجرة إلى الشمال » للطيب صالح ، حيث يشير الشمال هذه المرة إلى المصب المقابل لمنبع الجنوب ، وتشير الهجرة إلى الحركة الإرادية في السعي نحو الاغتراب ، وقد تحمل عناوين بعض روايات الاغتراب ، وصفًا محايدًا للمكان الجديد ، مجرد تحديد جغرافي له ، دون ربطه بنقيضه الملازم ودون إشارة لوسائل الحركة الآلية ولا للشعور المرتبط بالحركة ، وهذا هو الذي يحمله عنوان رواية مثل « الحي اللاتيني » لسهيل إدريس . وقد تشير بعض عناوين هذا اللون من الروايات الي منطقة « المنبع » وحدها مع دوران معظم أحداثها في منطقة المصب ، كما هو الشأن في رواية « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي التي يكتفي عنوانها بهذه الإشارة الجغرافية المكانيَّة دون إشارة إلى دوافع الحركة أو وسائلها أو مذاقها .

أما « الحب في المنفى » فتشير كلمات العنوان فيها إلى معطيات أكثر تحديدًا ، فمكان الاغتراب هو « المنفى » بما تحمل الكلمة من نفي شوق « العصفور » أو سعي « الهجرة » أو الانبهار بالحي اللاتيني أو الانجذاب إلى « أم هاشم » ، ويظل المنفى رمزًا للإذعان لقرار رحيل يأتي من خارج الذات ، وهو في الوقت ذاته رمز لتقطيع الأواصر مع الشرائح اللاصقة القريبة من النفس أو الجسد ، لكن كلمة « الحب » في العنوان تأتي لكي تقدم توازنًا مع حدث الإذعان وتقطيع الأواصر ، فليس الحب إذعانًا أو هو على الأقل ليس إذعانًا لأوامر تأتي من خارج الذات أو هو مرة ثالثة ليس إذعانا يتم تقبله على مضض - وذلك كله لأنه في نهاية المطاف ليس تقطيع أوصال بقدر ما هو تجميع وشائج ،

ولعل التقاء هذه المعطيات المتناقضة في إطار عنوان واحد هو الذي يعطي لهذا العنوان مذاقًا متميزًا .

وإذا كان عنوان الرواية قد نسج هذا التوازُن بين المنفى والحب وهو في الوقت ذاته توازُن بين البُعد والقرب ، فإن مناخها العام قد مكنها من اختيار موقع « خاص » على شبكة روايات الاغتراب والسيرة الذاتية . كانت معظم الروايات السابقة يحتل أفرادها موقع « المبعوثين الشباب » الذين يتجهون إلى وسط أوربا ، فرنسا غالبًا وإنجلترا أحيانًا ، وينجذبون من خلال حميّا الشباب إلى المرأة الفاتنة الشقراء ، ومن خلالها إلى الحضارة ، ويظل هاجس الجنس يداهمهم ويداهمونه ويُعبّرون عنه بدرجات مختلفة من الصراحة ، ومن ورائه تأتي بعض حوارات الحضارة . لكننا هنا في وضع يختلف من كثير من الزّوايا ، ليس البطل مبعوثًا ، وليس شابًا ، وليس المكان وسط أوربا وليس الطرف الآخر الفاتنة الشّقراء وحدها ، وليس الجنس هو الهاجس الرّئيسي وحده ، والصفحة الأولى من الرواية تشف عن هذا المناخ كله في جملة واحدة :

« اشتهيتها اشتهاء عاجزًا كخوف الدّنس بالمحارم .

« كانت صغيرة وجميلة ، وكنت عجوزًا وأبًا مطلقًا ، لم يطرأ على بالي الحب ولم أفعل شيئًا لأعبر عن اشتهائي . لكنها قالت لي فيما بعد : كان يطل من عينيك . كنت قاهريًا ، طردته مدينته للغربة في الشمال وكانت هي مثلي ، أجنبية في ذلك البلد ، لكنها أوربية ، وبجواز سفرها تعتبر أوربا كلها مدينتها . ولما التقينا بالمصادفة في تلك المدينة (ن) التي قيدني فيها العمل صرنا صديقين . »

إن هذه الصّداقة سوف تتحوّل فيما بعد إلى ألوان من الاشتهاء والحب ، وسوف تلغي كثيرًا من الفوارق الفاصِلة بين العجوز المطلّق والصغيرة الجميلة ، والقاهري المنفي والأوربية المتجولة ، ولكن سوف تظل طبيعة الحوار بينهما مختلفة عن طبيعة حوار « البؤرة والطرف » في كثير من الأعمال السابقة .

إن الحوار هنا أقرب إلى حوار طرفين يلتقِيان في زاوية بعيدة عن البؤرة ، ومن هنا فإنهما معًا ينجوان من حتمية الانجذاب والانبهار ، ويستطيعان معًا أن يكونا متأمِّلين في حِياد ، لما تسببه البُؤْرة لأطرافها ، وهما يلتقيان في مكان لا يمثل في ذاته نقطة انبهار ولا نقطة عداء كما كانت تمثل باريس أو لندن بالنسبة للأعمال السابقة ، بل إن حياد المكان يصل إلى درجة الصفر عندما لا تحدد له الرواية اسمًا ويكتفي بأن يطلقَ عليه حرف (ن) ، ونحن إذن هُنا في الطرف الْمُقابِل من حيث قوة جذب المكان ، لعنوان مثل « الحي اللاتيني » .

وكما تؤدّي طَبيعة المكان ، ومن قبلها طبيعة العمر عند البَطلين ، إلى تَلوين آفاق الرِّواية بدرجة حِياديَّة من الضوء ، يسهل معها رؤية كثير من الأشياء في حجمها الطَّبيعي - تؤدّي طَبيعة عمل البطل الصَّحفي إلى تلوين الحوار والسَّرد بلون خاص ، يختلف عما كان عليه الحال في البطل « طالب البعثة » أو الفنان أو الْمُفكِّر . . . إلخ . لكن هذا الاختلاف لا يخرج الحوار والسرد عن الظَّاهرة العامة التي رصدناها في هذا اللون من الرِّوايات بصِفة عامة ، وهي ظاهِرة الثَّرثرة الروائية أو الاسترسال ، ولا بدَّ من الإشارة هنا إلى أن التقاط بعض ظَواهِر الاسترسال في بناء الشَّخْصيَّة أو الحدث هنا أو هناك ، لا يعني أننا نعتقد أن مَسار الرِّواية ينبغي أن يكونَ خاليًا من النُّتوء أو التعرُّج والامتداد ، لكننا نفرِّق بين امتداد يعد طبيعيًا لإحدى الخلايا الحيَّة في بناء الرِّواية ، ويؤدّي بَتره أو اختزاله إلى الإحساس بنَقْص واضطراب في بناء هذه الخليَّة ، كما هو الشَّأْن في كثير من الأعْمال الرِّوائية الكَبيرة في الآداب العالمية ومن بينها كثير من روايات نجيب مَحفوظ في الأدب العربيّ ، وبين امتِداد قد يكون مفيدًا في ذاتِه ، وذا قيمة فكرية أو أدبية أو إنسانية ، وعامِلاً هامًا في إضاءة بعض جوانِب الحدث ، بل وبعض أبعاد الشخصية في ذاتها ، ولكنه يبقى بالنِّسبة للخليَّة الروائية نتوءًا ملصقًا من الخارج ، يمكن أن يتم عزله

عن الشّخصية أو عزل الشّخصية عنه ، مع احتفاظ كل منهما بقيمته الذّاتية فكريَّة وأدبيَّة ، ولكن دون أن يحس الطرف الآخر باضطراب وخَلْخلة جذرية ، مع أن الالتحام في بعض الأحيان يكون محكمًا ويكون الالتصاق دالا على مهارة في الصّناعة .

في هذا الإطار تبدو الثّرثرة الرّوائية أو الاسترسال في « الحب في المنفى » متوائِمة مع طَبيعة عَمل البَطل الصّحفية ، وتبدو في مُجمَلها منتمية إلى هذا المجال من تَقارير كامِلة تُضاف ، أو مقالات يقْتبس منها أو مُقابَلات تسجَّل ، والمؤلف نفسه يعلن هذا في وُضوح في كَلِمة الرّواية الختاميَّة حين يوضح أنه :

في الفصل الأول: قِصَّة تَعذيب بيدرو إيبانيز ومصرع شقيقه فريدي في شيلي ، الاسمان حقيقيّان والوقائع حقيقية مع شيء من التصرف .

في الفصل السادس : شهادة الممرضة النّرويجية عما حَدث في عين الحلوة شهادة حقيقيَّة ، وهي مزيج من أقوال منشورة وحوار شَخْصي أجراه المؤلف معها .

في الفصل العاشر : المقال المنسوب إلى برنارد الشّخصية الروائية ، نص لمقال حقيقيّ .

وفي الفصل الأخير : شهادة الصحفيّ الأمريكي رالف حقيقية ، الاسم حقيقي والوقائع حقيقية .

وهذا توضيح جيد من المؤلف ، وهنالك تقارير أخرى ومَقالات ومقابلات تزدحم بها صَفحات الرّسالة ذات الحجم العادي ، مثل حوار الناصريين والشّيوعيين ومَذْبحة دير ياسين ومَقالات الصُّحف العربيَّة عن صابرا وشاتيلا والانتِقام لضَرْب سفير إسرائيل في لندن ومَوْقف قوات الكتائب وقوات سعد حداد . . . إلخ .

و واضح أن طبيعة الاسترسال أو الاقتباس تتصل بالعَمل الصَّحفي وبالمهمة التي ينشغل بها البَطل والكاتِب ، وأن الاقتباسات قد تبدو بالنسبة له هو بطلاً للسيرة أو لِروايَة السّيرة ذات أهميَّة قصوى في تَوْضيح الموقف أو مسار الأحداث ، ولكنها قد لا تبدو بنفس القدر من الأهمية لدى القارئ المتلقي الذي قد يحس أحيانًا بأن المؤلف يحمل جانبًا من العِبْء بالنِّيابة عنه ، ويكلفه مهمة التَّطْواف على حقول من الزَّهر الحلو والمر ؛ ليجرب طريقة امتصاص رحيقها بنفسه واستخلاص عناصرها قبل العودة إلى المائدة التي تختزل من خلالها الرِّواية شَريحة طويلة من العمر في صفحات معدودة . وقد لا يلاحظ المؤلف ، أي مؤلف ، الأثر المحتمل على مزاج المتلقي من ذلك الانتقال المتكرر والمفاجئ أحيانًا بين مَجْموعة من الْمُناخات ذات الدَّرجات الحرارية المتفاوتة ، بعضها ينتمي إلى عالم خاص هو العالم الروائي الذي يتمتع بمقاييس خاصة تختلف من رواية إلى رواية في التَّحديد الضِّمني غير المصرَّح به لمعنى الزَّمان ومعنى المكان ومعنى أبعاد الشخصية ، وهي مَعانٍ لا تتَّفق بالتأكيد مع الأبعاد الخارجيَّة الواقعيَّة وإن لم تكن بالضَّرورة متناقِضة ، وهي أبعاد تختلف حَتّى لدى المؤلِّف الواحِد من عمل روائي إلى آخر ، تبعًا لحَجْم ودرجة تقصير أو تحديب أو استِطالة أو استِدارة المِرْآة التي يضعها المؤلِّف أمام القارئ .

ومن هنا فإن الخروج المفاجئ أو المتكرِّر أو الطَّويل ، قد يحدث لونًا من التَّشويش على شاشة التلقّي بين العوالم التي ينتمي إليها كل من « محسن » و « سوزي » و « بيتهوفن » و « هكسلي » و « إبراهيم » و « بريجيت » و « إيريل شارون » و « سعد حداد » .

ولا بد أن يقودَ ذلك إلى التَّساؤل في نهاية المطاف حول اتجاه « تداخل

الأجناس » الذي يشيعُ في النَّص الأدبي المعاصر ، سواء بين الأجْناس التي تنتمي إلى عالم الشِّعر من ناحية ، وتلك التي لا تتقيد بالإيقاع من ناحية ثانية ، أو ذلك التداخل حتى في داخل الدائرة الواحِدة ، وهل يقتصر طرح التَّساؤل في مِثْل هذا اللَّون ، على عَلاقاته بقَوانين « الإرسال » المتعارف عليها أو المبتكرة أم أن التساؤل أيضًا ينبغي أن يمتد إلى قانون « التلقي » ومَدى استيعاب « الذائقة » السّائدة لدَرجات التَّداخُل المختلِفة ؟

الفصل الثاني

تأمُّلات في بِدايات توفيق الحكيم

الفترة الزَّمنية التي حَمل فيها توفيق الحكيم « القلم » وحاول خلالها أن يوصل إحساسًا أو فكرة إلى الآخرين ، تمتد قرابة سبعين عامًا من عمر الأدب العربي الحديث ، فلقد كانت بداياته الأولى خلال أحداث ثورة ١٩١٩ مع الموسيقى والشعر ، ولم تكن مجرد « دندنة » خافتة ، أو أوراق تكتب على استِحْياء وتُطْوَى بين صفحات كتاب قديم أو في زوايا مكتب مُهْمَل ، كما هي عادة المحاولات الأولى ؛ ولكنها كانت محاولات تحقق فيها معنى « الاتصال » بين المبدع والمتلقي إلى حد كبير .

يقول توفيق الحكيم عن هذه الفَتْرة « ... قامت ثورة ١٩١٩ واشتعلت مصر ، ويُدهشني أنّي لم أتَّجه يَوْمَئذ إلى الخَطابة أو كتابة الْمَنْشورات .. مثل بعض زملائي ومَعارفي ، فقد كان اتجاهي إلى تأليف الأناشيد الوطنيَّة الحماسية ، وأحيانًا كنت ألحنها بنفسي مسترشدًا في التَّلحين بأنْغام تلك الموسيقى الجنائزيَّة التي كانت تعزفها فرقة حسب الله ‹‹ الأصلي ›› أمام نعوش ضَحايا المظاهرات .. كان يكفيني اللَّحن الأساسي الذي أعرف منه إيقاع ‹‹ المارش ›› لأستخرج منه لحنًا آخر حماسيًّا يتماشى مع كلمات الأناشيد التي أضعُها في مناسبات الثَّورة ، وقد انتشرت بالفعل بعض تلك الأناشيد إلى حد أدهشني .

« سمعت يومًا بعضها يردده المتظاهرون في حي بعيد ، دون أن يعرف أحدٌ من مؤلِّفها وملحِّنها ، بل إني علمت فيما بعد أن من تلك الأناشيد ما كان يردِّده شباب الإسكندرية ، فإذا سئلوا عن مصدره قالوا لا نعرف . . ! إنما هو نشيد جاء من القاهرة . »

وإذا كانت هذه الفَتْرة الَّتي يتأجج فيها الشُّعور الوطنيّ والتي عاشَها توفيق الحكيم بكامِل وعيه ، وظهرت آثارُها في كثير من مَراحل حياته وإنتاجه التّالية ، إذا كانت هذه الفَتْرة قد فَجَّرت عند الحكيم ينابيع الشِّعر الحماسي الذي لم يقدر له الاستمرار على طريقه طَويلاً ؛ فإنها أيضًا فجرت عنده ينبوع الكتابة الْمَسْرحيَّة ، وهو الينبوع الذي سوف يتدفق بعد ذلك ، وتمتدُّ قنوات متعدِّدة منه ، ويصبح رافدًا رئيسيًا من روافد الأدب العربي الحديث ؛ ففي هذه الفترة ذاتها يكتب الحكيم أيضًا أول نص مسرحي مُتكامِل ، وهو يقول عن هذه التَّجربة :

« في خلال ثورة ١٩١٩ كتبت مسرحية « الضّيف الثَّقيل » وهي أول مَسرحيَّة لي بالحَجم الكامِل للمَسرحيَّة . . إذ قبل ذلك التّاريخ كنت قد كتبت مَشاهِد تمثيليَّة قَصيرة نمثلها بأنفسنا في جَماعة هواة إشباعًا لهوايتنا ، ولعلها دون أن أشعر كانت مرحلة التَّجريب والتَّدريب للوُصول إلى مرحلة الْمَسرحيَّة الحقيقيَّة في ‹‹ الضَّيف الثقيل ››. . ولم تمثَّل الْمَسرحيَّة ، فالْمَعْنى فيها واضح (الاحتلال الإنجليزي) والثَّورة قائِمة والرِّقابة على الْمَسارِح في أشدها ، ولم يكن عِنْدي غير مخطوط واحِد بخَطّ اليَد . . وأرسل لقلم الْمَطْبوعات . . ولم أعرف ما جرى له حتى الآن . »

فَتْرة البدايات تمتدُّ إذن إلى نِهايات العقد الثّاني من هذا القَرن ، والحَكيم لم يضع قلمه أبدًا ما امتد به العمر ، وظل يكتب في الوقت المتطلع والوقت المتحمِّس والوقت الْمُجرِّب والوَقْت الْمُعلم والوَقْت المجدد و « الوقت الضائع » ،

كما كان يسميه ، حتّى أسلم الروح في السادس والعِشْرين من يوليه ١٩٨٧ ، وهنا فقط وضع القَلم بعد قرابة نحو سبعين عامًا من اللحظة التي حمله فيها سنة ١٩١٩ م .

إن هذه الفَترة الطَّويلة تحتل حيزًا هامًا في تاريخ الأدب العربي على المستوى الكمي وعلى المستوى النوعي ، فهي من النّاحِية الكمية فترة تحتلّ نحو نصف عمر الأدب ، إذا وضعنا في الحُسْبان أن بدايات الإنتاج الأدبي الذي يمكن أن ينتَمي إلى العصر الحديث لا يمكن الصعود به إلى أكثر من العقد الرابع من القرن التاسع عشر ، حين كتب رفاعة الطَّهْطاوي كِتابه « تَخْليص الإبريز إلى تلخيص باريز » أو « الدّيوان النفيس بإيوان باريس » وأعده للطَّبع إبّان عودته من باريس سنة ١٨٣١ . فالمساحة الزَّمنية للأدب العربيّ الحديث تبلغ قرنًا ونصف القرن ، والنتاج الذي قدمه الحكيم يغطي قريبًا من نصف هذه الفَتْرة ، لكنه بالإضافة إلى ذلك يغطي النِّصف الثّاني حيث تَشابكت الأمور وتعقدت ، وازدادت دورة المطابع سرعة ، وأدوات التوصيل تطورًا ، وكثر عدد القراء والمتصلين بالثقافات الأجنبية ، ومن ثم فهي الفترة الأكثر خصوبة في تاريخ الأدب العربي الحديث .

وعلى الْمُسْتوى النَّوعي مَثَّلت هذه الفَترة إضافات هامَّة إلى «نوع » الفكر والقضايا التي يعالجها الأدب وأيضًا إلى « القوالب » التي تتمُّ من خلالها هذه الْمُعالَجة ، وامتد ذلك كله إلى المفهوم الرئيسي لوظيفة « الأديب » ودوره في تَطْوير مجتمعه ، وتطوير الأدب الذي ينتمي إليه ، وكذلك إلى دور « النّاقِد » ومكوناته الفكْرية والنقدية لكي يؤدي مهمته على نحو دقيق أو يقترب من الدّقة ، وأخيرًا يمتد التَّعبير في هذه الفَتْرة إلى العلاقة التي تربط بين الأدب الخالص باعتباره فنّا قوليًا ، وبين الفُنون الجميلة الأخرى كالموسيقى والرَّسم والتَّصوير ، وهو تطوُّر يُسْهم الحكيم فيه إسهامًا عميقًا ، ويكاد من خلاله أن

يحقق فكرة الأدب العام la littérature générale التي ازدهرت كفرع مستقل من فروع الدراسات الأدبية والفنية في الفكرة الأوربي منذ أمد بعيد . ومحاولة تبين الإسْهامات التي شارك بها توفيق الحكيم في تطوير هذه النقاط التي أجملناها ، ربما تقودنا إلى تبين موقعه من تطوُّر « نظريَّة الأدب » العربي الحديث في مجملها .

لو تأمّلنا في لَحْظة البداية الأدبيَّة التي أشرنا إليها منذ قليل عند توفيق الحكيم - لوجدناه أمام خيار ذي مغزى هامّ ، فلقد سارت محاولته في البدء في اتِّجاهين :

أحدُهما الشِّعر ، وهو الجنْس الأدبي المعبد الذي استقرَّت قواعِده وأصوله من حيث الشَّكل منذ قُرون عَديدة ، واتَّضحت كذلك الملامح العامَّة لمحاولات التَّجديد في هذا الفن العريق في أوائل القرن العِشرين ، بعد أن كانت مَجْهودات البارودي وشوقي ومطران وحافظ وإسماعيل صَبري والعقاد قد أخذت مكانتها في نُفوس جُمهور فن العربيَّة الأول ، وأصبح المجال مهيئًا لاستِقْبال شُداة جدد في رحاب هذا الفن ، ولقد طرح الحكيم التجربة ، و وجد الصَّدى طيبًا متمثِّلاً في جَماهير القاهرة والإسكندرية التي تردد أناشيد الشاعر المجهول ، وكان الإغراء يمكن أن يدفع به إلى مزيد من الخطوات على الطريق .

الاتجاه الثاني تمثل في « التجربة المسرحية » وهي تقود إلى طريق غير معبد في ذلك الحين ، فالنص المسرحي لم يعترف به بعد كنص أدبي والْمَجْهودات التي بذلت من قبل ، لم تتقدَّم كثيرًا بالنص المكتوب للمسرح نحو الأدب ، وفوق ذلك فلقد ضاعَت مَخْطوطة النص المسرحي الأوَّل الذي كَتبه الحَكيم ، ودخل النَّص دائرة الصَّمت لكنَّه كان يَحمل من الخطر على مؤلفه أكثر من الأناشيد التي دخلت دائِرة الهتاف والغناء في الْمَيادين ، لقد كان النَّص

المكتوب في يد « الرقابة » يحمل توقيع صاحبه ، وكانت الأناشيد المُعلَنة في حناجر الجَماهير تنتمي لمؤلِّف مَجْهول .

لكن علينا أن نضيف بعدًا آخر للخيار المسرحيّ عند الحكيم ، يتمثل هذه المرة في مُحاولات دخول « المسرح الحديث » إلى الفن والأدب العربي ، وهي محاولات كان قد مَضى عليها نصف قرن ، فمنذ سنة ١٨٦٨ أنشأ الخديو إسماعيل « الكوميدي فرانسيز » وتلاها بعام واحد بإنشاء دار الأوبرا ، وفي العام التالي سنة ١٨٧٠ قامت فرقة يعقوب صنوع على منصة مقهى موسيقي كبير في الهواء الطلق ، ومُنح يعقوب صنوع لَقب « موليير مصر » . ومن هذه النُّقطة نشأت جذور جهود مسرحية في مصر ، كانت امتدادًا للجهود التي بدأت في سوريا سنة ١٨١٧ ، عندما ترجم مارون النقاش مَسرحية البخيل لموليير وقدمها في دمشق . ومنذ ذلك الحين تعاونت جُهود مصر والشام ، أو استقطبت مصر جهود الشّاميين ، ولمعت أسماء مثل سليم النقاش ، وأديب إسحاق وأبو خليل القباني ويوسف خياط وسليمان القرداحي وإسكندر فرح ، وامتزجت بها أسماء مصرية كانت تلمع في سَمَوات أخرى مثل عبد الله النديم ومصطفى كامل والشيخ سلامة حجازي ومحمد عثمان . وازدهرت الحركة المسرحية في أول القرن العشرين من النّاحِية الكمية التي اختلطت بالتعبير عن المشاعر الوطنيَّة ، حتى إن الدكتور رمسيس عوض يقدم إحصاء للمسرحيات التي ظهرت في السبع سنوات الأولى من هذا القرن ، فيبلغ بها ثَلاثمائة مَسرحيّة [٣] ، وهو انْدفاع كان يختلط بالمشاعر الوطنيَّة في هذه الفترة ، حتى إن قانون المطبوعات الشهير الذي عمل كرومر على إعادته في هذه الفترة ، ألغى عشرات من هذه الْمَسْرحيات . واستمرت هذه الموجة في العقد الثّاني من القرن العشرين ، وهو العقد الذي انتهى بثَوْرة سنة ١٩١٩ . ولا شك أن مسرحية « الضّيف الثَّقيل » التي كتبها الحكيم في هذه الفَتْرة ، وتوَّج بها

مُحاولاته الْمَبْتورة السّابِقة – لا شك أنها كانت امتدادًا لأصْداء هذه الفترة من « المسرح الوطني » .

مع هذين الجِنْسين الأدبيّين ، الشِّعر بعراقته الْمُمتدَّة عبر القُرون ، والمسرح بمحاولاته الأولى الخَجولة بين التَّرجمة والتَّعريب والإمتاع السريع والرسالة الإنسانية ، كانت هنالك الرِّواية ، التي فَجَّرها الدكتور محمد حسين هيكل قبل هذا التاريخ بأعوام قلائل ، عندما نُشِرت رواية « زينب مناظر وأخْلاق ريفيَّة » و وقعها أولاً باسم « مصري فلاح » ، ثم وقَّعها في الطَّبعة الثّانِية باسمه الصريح ، بعد أن حققت نجاحًا كبيرًا أغرى كبار أدباء العصر لذلك التاريخ ، أن يجربوا هذا الفن الجديد .

وكانت هنالك المقالة التي ازْدهرت مع ازدهار الصّحافة المِصريَّة في العقود الأخيرة من القرن التّاسع عشر ، والسنوات الأولى من القرن العشرين ، وازدادت قيمتُها مع ازْدياد الحركة الوطنية وازدهار لحظات تفتح الوعي وعودة الرّوح في كلّ الميادين .

وكان على الحكيم في هذه الفترة المبكرة ، وقد آثر أن يهجر حياة الوظيفة في قِمَّة تألُّقها « وكيل النِّيابة » وطَريق الحَياة الأكاديمية في أعلى درجاتها ، « طالب الدكتوراه » في السربون ، واختار طريق الحياة الأدبية . كان عليه أن يختار بين الدُّروب المتشعِّبة في الحَياة الأدبيَّة ، ويبدو أنه اخْتار أن يمتصَّ رحيقها جميعًا . فإذا كان قد هجر الشِّعر ، فقد صبَّ خلاصته في لحظات التأمل الرَّفيعة في فنه المسرحي الذي وإن أعطاه زبدة عمره ، أوسع إلى جانبه مكانًا طيبًا للرواية الصاعدة والمقال الفكري والنقدي ؛ مثبتًا أنه جدير بأن يحتل نصف عمر الأدب العربي الحديث .

الفصل الثالث

« المسرح في الوطن العربي »

للدكتور علي الراعي

يمثل رحيل الدكتور علي الرّاعي عن عمر يناهز الثمانين ، رحيلاً لواحد من أهم المشتغلين بالحركة المسرحية في العالم العربي ، في النِّصف الثاني من القَرْن العشرين . فمنذ عودته من بعثته لدراسة الفنون المسرحية عام ١٩٥٥ لم يتوقَّف عن العمل في خِدْمة الْمَسرح على المستويين التَّطبيقي والتَّنظيري ، فعمل في مصلحة الفُنون مع يحيى حقي ونجيب محفوظ ، ثم أنشأ مسرح العَرائس ، وأنشأ الفرع المصري للمعهد الدوليّ للمسرح ، وتولى رئاسة مؤسسة المسرح ، وأنشأ الفرقة القومية للفنون الشَّعبية بمصر إلى جانب رئاسته لتحرير مجلة « الْمَجلة » ذات المستوى الأدبي الرفيع .

وإلى جانب هذه الخِبْرة العملية في مواكبته الحركة المسرحية في مصر والعالم العربي والتي تحدث عنها الدكتور الراعي بالتفصيل في كتابه « هُموم الْمَسرح وهمومي » - كانت هُنالك إضافاته التَّنظيرية والنقدية والتي ضمَّتها مَجْموعة من المؤلفات الهامة ومن بينها ثلاثيته التي صدرت أوَّلاً متفرِّقة في ثلاثة كتب هي : « الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري » و « فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني » و « مسرح الدَّم والدموع » دراسة في

الميلودراما المصرية والعالمية « ثم جمعت الكُتُب الثلاثة في كتاب واحد تحت عنوان « مسرح الشَّعب » إلى جانب موسوعتين هامتين هما : « الرِّواية في الوطن العربي » وتضم مسحًا أوّليًا شاملاً للرِّواية العربية في المغرب والجزائر وتونس وليبيا والسودان واليمن والبحرين والكويت والسعودية والعراق ولبنان وسوريا وفلسطين والأردن ومصر عبر أكثر من سبعين رواية ، ثم موسوعته الأخرى « المسرح في الوطن العربي » ، والتي سنعرض أهم ملامحها هنا .

القسم الأول

يخصص الكتاب قسمه الأول للحديث عن الأشْكال المسرحية في التُّراث ، فيمتدُّ بها إلى وجود مسرح لخيال الظِّل في العصر العباسيّ وردت الإشارة إليه في محاورة بين الشاعر دعبل الخزاعي وأحد معاصريه ، عندما هدده الشاعر بالهجاء فهدده الآخر بأن يخرج « أمه في الخيال » أي يوحي لأحد ممثلي خيال الظل بأن يسخر من أم الشّاعر .

وهناك إشارات كثيرة إلى اهتمام الخليفة المتوكِّل نفسه بهذا الفن وأضرابه بل وإلى مشاركته الخاصة في إخراج ما يمكن أن يطلق عليه العروض المسرحية المصغرة داخل القصر ، وهل كان التَّنظيم الدَّقيق لمراسم استقبال السفراء والوفود إلا لونًا من العُروض المنظمة للإيحاء بأبهة الدولة في صُدور الوافدين عليها ؟ ويشير المؤلِّف إلى نص للجاحظ تحدَّث فيه عن خصائص الممثل الذي يحاكي الواقع فيتفوق عليه ، وأشار فيه إلى مولى آل زياد الذي كان يقف بباب الكرخ بحضرة المكارين فينهق فلا يبقى حمار مَريض ولا هَرِم حَسير ولا مُتْعب بهير إلا نهق ، وقبل ذلك تسمع الحمير نُهاق الحمار على الحقيقية فلا تفعل ذلك ، وكأنه كان قد جمع كل صور نهيق الحمار فجعلها في صوت واحِد ، وكذلك كان في نباح الكلاب .

ولقد كان شيوع فُنون خيال الظِّل بصورها المختلفة دافعًا لواحد مثل ابن دانيال لكي يضع الخطوط العامَّة للشخصيات النَّمطية لهذا الفن ، الذي انتشر في مصر وانتقل منها إلى تركيا وسوريا ، وجاورته فنون مناظرة مثل الأراجوز والحواة والمسرح المرتجل في المناسبات ومسرح الحلقة في المغرب ومسرح البساط وكذلك مسرح « سلطان اللبة » الذي امتد من عهد مولاي رشيد في القرن السّابع عشر وظلَّ متبعًا في جامعة القيروان إلى عَهد قريب .

إن هذه الصُّور التراثية الشعبية هي التي غرست التقاليد المسرحية في كثير من أرجاء الوطن العربي على امتداد قرون طويلة ، وهي التي كان ينبغي أن يبني عليها رواد مثل مارون النقاش وأبو خليل القباني في القرن التاسع عشر ، ولكنهم تجاوزوها انبهارًا بالمسرح الغربي ، فكأنهم بدأوا السلم من جديد ، وكانت محاولاتهم مزيجًا بين الاهتمام بالنَّص الأدبي عند النَّقاش ، والغناء والرقص عند القباني ، ومزج المذاق الأوربي والعربي عند يعقوب صنوع . ومن خلال مُحاوَلاتهم ومُحاولات لاحِقيهم ظهرت الأنماط المسرحية الثلاثة الجادة ، والكوميدية ، والغنائية . وتوالى ظهور الكُتاب المسرحيين منذ القرن التاسع عشر ، فكان إسماعيل عاصم وإبراهيم رمزي ومحمد تيمور ، وكان ظُهور المسرح الغنائي على يد سلامة حجازي وسيد درويش ، وظهور الممثِّل المؤهل تأهيلاً راقيًا على يد جورج أبيض ، والمخرج المحترف على يد عزيز عيد قبل أن يظهر توفيق الحكيم بإنتاجه المسرحي الهام بدءًا بمسرحية الضيف الثقيل التي كتبها سنة ١٩١٩ في مناخ ثورة سعد زغلول ، ثم كانت المنافسة بين مسرح المثقفين الراقي الذي قد لا يقبل عليه أبناء الشعب والمسرح التجاري الذي قد يكون أكثر شيوعًا وأكثر هبوطًا في نفس الوقت . وكان تدخل الدولة في مصر بإنشاء المسرح القومي سنة ١٩٣٥ تحت رئاسة الشاعر خليل مطران ، وهي التجربة التي استمرت سبع سنوات وأثمرت مجموعة من العروض

الجادة الهامة .

ثم يستعرض الدكتور علي الراعي مسرح ما بعد الثورة في مصر ، مبينًا كيف تجسدت أمام الحركة المسرحية آنذاك دوافع للانتعاش وثارت أمامها تساؤلات كبيرة ، فكان مسرح الكوميديا الاجتماعية عند نعمان عاشور ويوسف إدريس ولطفي الخولي وألفريد فرج ، والمسرحية السياسية عند سعد الدين وهبة وعلي سالم ومحمود دياب ، والمسرح الشعري عند عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور – امتدادًا لكتابات عزيز أباظة وأحمد شوقي . غير أن هذه الانطلاقة دخلت في دوامة السؤال التقليدي : المسرح للمثقفين أم للشعب ؟ والبقاء والصمود للمسرح الجاد أم للمسرحيات الخفيفة ؟ وبناء الصرح المسرحي : هل سيعرف النموّ والبناء على ما سبق أم أنه سيبدأ كل مرة من جديد ؟

القسم الثاني

تناول الناقد المسرحي الراحل الدكتور علي الراعي في كتابه الهام « المسرح في الوطن العربي » جذور الأشكال المسرحية في التراث العربي منذ العصر العباسي حتى مشارف العصر الحاضِر ، مرورًا بعصور الأيوبيين والفاطميين والمماليك والأتراك ، ثم وقف أمام الملامح الرئيسية للحركة المسرحية المعاصرة في ثلاث عشرة دولة عربية ، في تقديم علمي وافٍ برغم اختصاره النسبي ، يجمع بين رصد الإرهاصات وتقييد البدايات ، وتتبع الخطوات والإشارة إلى أهم الأعمال والفرق المسرحية والنقاد وردود الأفعال الْمُحيطة ، ويحلِّل في كُل حركة مسرحية بعض الأعمال الدالة ويستشرف المستقبل في بعض الأحايين .

وفي حديثه عن الحركة المسرحية في سوريا يشير إلى الجيل الذي تلقَّف

شُعْلة المسرح من يدي « أبو خليل القباني » ، الذي كان له بدوره فضل على الحركة المسرحية في أرجاء أخرى من الوطن العربيّ ، ويلاحظ شيوع ألوان من الفنون المسرحية الشعبية مهدت للحركة الحديثة ؛ مثل مسارح المقاهي وفن القراقوز على يد فنانين مثل محمد حبيب وجُورج دخول ، وفنان آخر كان يطلق عليه « كامل الأوصاف » ، لكن هذه الألوان الشعبية ، في الوقت الذي تساعد فيه على ترسيخ التقاليد المسرحية ، تساعد على اتِّساع الهوة بين المسرح التجاري والشعبي وما يطلق عليه « المسرح الصافي » عند المثقفين ، وهو المسرح الذي سيبدأ في التجسُّد مع سعد الله ونوس سنة ١٩٦٧ في مسرحيته « حفلة سمر من أجل ٥ حزيران » ، ثم تتوالى مسرحياته الرّاقية : « رأس المملوك جابر » و « سهرة مع أبي خليل القباني » ، ويبلغ عطاؤه المسرحي قمته مع مسرحية « الملك هو الملك » التي يرى الدكتور الراعي أنها « أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحي عربي من إرث ألف ليلة ، وهي إلى هذا أحسن ما قدم حَتى الآن لتطويع تُراث ألف ليلة وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر وسرعة اندفاقه ، ثم توظيفه من بعد لخدمة رسالة سياسية . »

ويشير الراعي كذلك إلى الجهود المسرحية لمصطفى الحلاج منذ كتب في عقد الخمسينيات « القتل والندم » وأتبعها بالغضب ، ليكتب في بداية السبعينيات « الدّراويش يبحثون عن الحقيقة » . أما المسرح الشعريّ في سوريا فإن ممدوح عدوان يعدُّ من أبرز ممثليه ، في مسرحياته « المخاض » و « محاكمة الرجل الذي لم يحارب » و « ليل العبيد » و « كيف تركت السَّيف » ، وهي المسرحية التي تدور حول أبي ذر الغفاري وتُجسِّد تهافُتَ الحق حين يكون عاريًا من القُوَّة ، ومن هُنا فإنها تدعو الجمهور في نهاية العرض : « يا سادة لم تكتمل القصَّة حتى الآن . . لكن نهايتها فيكم . . فأبو ذر فيكم . . ومعاوية وعثمان فيكم . . ونهاية هذي القصة تعتمد عليكم . . فإذا جاء أبوذر

يدعوكم . . قوموا معه ، وليحرص كل منكم أن يتبعه ، وإذا قتلوه فليخرج من بين صفوفكم ألف أبي ذر . »

أما المسرح في لبنان فقد غلب عليه طابع النَّص الأدبي أكثر من طابع الأداء المسرحي . ولقد كان إحساس مارون النقاش أن دوام هذا الفن في لبنان أمر بعيد الاحتمال ، ولعل هذا وراء رحيل كثير من الفرق اللبنانية مثل فرق النقاش والخياط والقرداحي وإسكندر فرح وكذلك رحيل مترجمين وكتاب مسرحيين . وترصُد النُّصوص المسرحية اللبنانية كالعناية بالتَّرجمات عند شبلي ملاط وأديب شحادة ، أو بَعْث التاريخ الوطني عند نجيب حداد ، أو بالواقعية الاجتماعية عند جبران خليل وميخائيل نعيمة . وقد تكوَّنت في العقود الأخيرة فرق مسرحية لبنانية مثل فرقة روجيه عساف ومنير أبوديس ، وفرقة الرحبانية . ويرى الدكتور الراعي أن جمهور المسرح اللبناني يطلبُ السُّخرية السياسية السوداء على حساب القضايا الجبريَّة والمصيرية . أما المسرح الفلسطيني ، فقد كانت بداياتُه تحت سلطان الانتِداب البريطاني مع نصري الجوزي وجميل بحري . وقد تشكل بعد الاحتلال مسرح فلسطيني شارك فيه اليهود العرب من أمثال اليهودي المصري متاحو إسماعيلي الذي قدم مسرحية « تعويذة الهند » و وجدت نجاحًا طيبًا ، ومسرحية « مجنون ليلى » التي قدمها يهود العراق سنة ١٩٥٦ . واستمر عطاء المسرحيين الفلسطينين أمثال محمد حسن علاء الدين ، ومحمود بكر ، وانتشرت المسرحية السياسية الوطنية ، وازدهر المسرح الشعري الفلسطيني مع سميح القاسم ومعين بسيسو الذي استعان بالتراث ليسقطه على الحاضر في مسرحيته ثورة الزنج التي تنتهي بهذه الصيحة :

« انطلقوا الآن / كونوا ما شئتُم / زنجًا في القرن الثالث للهجرة / أو زنجًا في القرن العشرين / إن عليكم أن تنطلقوا الآن / لايستأذن عبد من قيصره /

كي يعلن ثورة » .

ولا شك أن مساهمات هارون هاشم رشيد وغسان كنفاني تضيف صفحة هامة للمسرح الفلسطيني . أما السّودان فقد انتقل إليها المسرح عن طريق المدرسين المصريين في كلية غوردون ، عندما قدّموا مسرحية « التوبة الصادقة » سنة ١٩١٢ . وعرفت قهوة الخواجة لويزو بالخرطوم نشاطًا للمسرح الشعبيّ حتى تكوّنت جماعة « صديق فريد » سنة ١٩١٨ وقدمت عروضًا مسرحية مؤثرة ، مثل مسرحية « حديث في السودان » .

ولا شك أن الكويت تمثل نموذجًا للمسرح الخليجي المبكر منذ جُهود حمد الرجيب في الثلاثينيات ومحمد النشمي في الخمسينيات ، وقد بلغ عدد مسرحياته نحو عشرين مسرحية . وكانت جهود زكي طليمات ذات أثر كبير في النهوض بالمسرح الكويتي خلال السنوات العشر التي قضاها في الكويت في عقد الستينيات . واستمرّت المسيرة مع سعد الفرح وصقر الرّشود وعبد العزيز السَّريع .

إن موسوعة الدكتور الراعي وقفت كذلك أمام المسرح في الأردن والعراق والبحرين وليبيا وتونس والجزائر والمغرب لتقدم أول عمل علمي شامل يثير الأسئلة المتشابهة حول ماضي المسرح وحاضره ومستقبله من المحيط إلى الخليج بين دفتي كتاب واحد .

الفصل الرابع

« الأدب والأسطورة »

للدكتور يوسف شاهين

الأساطير في تاريخ البشرية ، كائنات عملاقة لكنها وديعة ، فهي تضرب بجذورها إلى أعماق سحيقة في تاريخ الجنس البشريّ ، بل إنها لتتعدى تلك الفترة التي يعرفها الإنسان من تاريخه إلى مناطق ما قبل التدوين والتسجيل ، وكأنها تنبع من أحلام الليل الطَّويل لطُفولة الخلق على سطح الأرض ، وتحتفظ بمذاق تلك الطُّفولة وعذوبة هذه الأحلام .

والأسطورة تسبق التاريخ حينًا ، وتوازيه أحيانًا ، وتقفز متقدمة عليه في بعض الحالات ؛ مستغلةً طول ريش الأجْنحة التي تملكها ، وحرية التخلُّق والتشكُّل التي تعودت عليها ، وروح الجماعة التي تواكبها في الذُّيوع والانتِشار ، فتتغذّى بها وتغذيها في وقت واحد .

ولقد يقال إن الأسطورة لا وطن لها ، فهي من خلال عالميتها سريعة الانتقال من تُراث إلى تراث ومن أدب إلى أدب ، بل إن صيَغ التَّعبير عنها لتتشابه رغم اختِلاف اللُّغات ؛ أ ليست كلمة « أسطورة » العربية ، وهي من الكلمات التي تصعد إلى تاريخ العربية القديم ومن المفردات القرآنية ، أ ليست

هذه الكَلِمة في نُطْقها قريبة من الكلمة التي تدل على التّاريخ والقصص في اللُّغات الأوربية وتصعد إلى الكلمة اللاتينية Historia مثل History الإنجليزية أو Histoire الفرنسية ؟

وكتاب الدكتور محمد شاهين عن الأدب والأسطورة يطرحُ جانبًا من تاريخ الأسطورة وعلاقتها بالتّيارات الفكرية والأدبية ، فهو يشير إلى أنها ولدت مجهولة وتربَّت مترفةً في أحْضان المسْرح الإغريقي ، وأصبح الذين تعهدوها في هذه الفترة ينتمون هم أنفسهم جزئيًا إلى عالم الأساطير .

وقد تأثرت الأسطورة بروح العُصور التي مرت بها ، فكانت في خدمة النّشاط المسرحي المزدهر عند اليونان ، ومعبرةً عن الشّواغل الدينية لدى الأوربيين في العُصور الوسطى ، ثم كانت صدًى لغلبة نَزعة القوّة على عصر مثل عصر النّهضة ولسيطرة العقل في القرن الثّاني عشر ، والجُنوح نحو العاطفة في عصر الرومانتيكيين في نهاية القرن الثاني عشر ، وبداية القرن التّاسع عشر ، وعندما جاء القرن العشْرون ، دخلت الأسْطورة منظور علم النّفس في بداية القرن ، ثم منظور علم « الأنثروبولوجيا » واللُّغويات في السّنوات الثلاثين الأخيرة ، ثم أزال أصحاب الاتجاه البنيوي الفواصل الحاجزة بين الأسطورة واللغة ، فنظروا إلى اللغة على أنها أسطورة ، وإلى الأسطورة على أنها خير ما يملأ الفَراغ الذي ينشأ من جرّاء محاولة اللُّغة التّعبير عن شيء .

وإذا كانت مَسيرة الأسطورة قد تكوَّنت عبر العُصور ، فإنها قد تنوَّعت ألْوان الصِّلة بينها وبين الإنتاج الأدبي ، فقد كانت في مراحلها الأولى « مضمونًا » يَمْلأ الأديب بالدّهشة وهو يبحث عنه ، ومن هُنا ارتبطت الأسطورة بالسَّرْد القَصصيّ ، الذي يقوم على إثارة الدّهشة فينا ، وفي مرحلة متقدمة أصبحت النّظرة إلى الأسطورة على أنها نموذج يخفي في طياته معنى ، وهنا اقتربت

الأسطورة من الشَّكْل ، وابتعدت نوعًا ما عن المضْمون المسلم به سلفًا .
وعندما فرَّغ البنيويون اللُّغة من المضمون ، أصبح مصير الأسطورة مرتبطًا بمصير اللغة ، كلاهما يحل محل الآخر أو يدل عليه أو يشير إليه .

أما العصر الحديث فقد فُتحت خلاله للأسطورة آفاق جديدة ، فقد أولاها علم النفس اهتمامًا خاصًا .

أما رولان بارت فقد أشار إلى تصوُّر عَلاقة الأسْطورة بكُل من مبدع النص وقارئه في دراسته التي كتبها بعنوان « موت الكاتب » ، والتي يرى فيها أن الأسطورة استجابة لظُروف اللُّغة ذاتها ، على حين أجمع البنيويون على أن الأسطورة مَسْألة ديالكتيكية بين ما هو ملموس وما هوغير ملموس ؛ حيث يدعم أحدهما الآخر كُلَّما دعت الحاجة ، وأنها تتعلَّق دائمًا بشيء ما ، دون أن تكون هذا الشَّيء ذاته . وإذا كان يمكن أن يقال إن توليد الأسطورة قد اختفى من عالمنا المعاصر - فإن الحاجة تظل ماسَّة إلى البحث عن ذكراها في مخيلتنا . وفي إطار الدِّراسات التَّطبيقية للمفاهيم النظرية للأسطورة ، يقف المؤلِّف أمام أسطورة الموروث عن إزرا باوند وإليوت في مرحلة طَلائع الحداثة ، ويقف كذلك أمام شخصية مصطفى سعيد في رواية « موسم الهجرة للشمال » للطيب صالح ، حيث يُعالجها من زاوية دائرة السرد الأسطوري ، كما يقف أمام جانب من الإبداع الشِّعري لمحمود درويش ليبحث عن أوجه الأسطورة التي تشيع في شعره ؛ حتى يمكن أن يطلق على شعره عبارة « للأسطورة وجهان » . ويقابل الكتاب بينه وبين الشاعر بنيس ، فيجعل بنيس أسطورة في تحدي البقاء ومحمود درويش أسطورة في تحدي الفناء ، ونسمعه وهو يقول :

سَجِّلْ
أنا عَرَبيّ
ورَقْمُ بطاقَتي خَمْسون ألف

وأطفالي ثمانية
وتاسعهم سيأتي بعد صيف
فهل تغضب ؟

أو هو يقول ، في قصيدته « فَرس للغريب » :

فعما قليل
سيخرج إبريل مِنْ فوقنا
خارجيّ داخليٍ
فلا تكترث بالتّماثيل
سوف تطرِّز بنت عراقية ثوبها
بأول زهرة لَوْز
وتكتب أوّل حَرْف من اسْمِك
على طَرف السَّهم فوق اسمها .

الفصل الخامس

« صُحبة العُشّاق .. رُوّاد الكَلِمة والنَّغم »

لخيري شلبي

القسم الأول

ليست هنالك طريقة واحِدة لرَصْد تاريخ الحياة الثَّقافية والفكرية والفنية لمجتمع ما خلال فترة محدودة ، فهنالك طريقة التناول الأفقي ، أو ظاهِرة المسح العام للأحداث ، أو التَّعَمُّق في واحِدة من الظَّواهر وإقامة دراسة رأسية حولها ، والخُروج منها بنتائج قابلة للتوسُّع أو التَّعميم .

وعندما اختار الكاتب الروائي والصحفي المعروف خيري شلبي الفَتْرة الذَّهبية في تاريخ الثَّقافة والفن في مِصر الحديثة ، وهي الفترة التي يمكن أن يطلق عليها « العصر الجميل » – عندما اختار هذه الفترة ، لجأ إلى طريقة متميزة في التعريف بها ، فقد كان مدخله الحميمي إليها هو الأشخاص لا الوَقائع التي لم يتمّ مع ذلك إهمالُها ، وكان المنظور الذي اعتمده في اختيار الشَّخصيات المعبرة ، هو وحدة التُّراث الثَّقافي والفَنّيّ ، وتوسيع مجال هذا التُّراث وامتداداته الحاضِرة ، ليَشْمل قلم الكاتب ، وإبداع الشّاعر ، وصوت المغني ، وريشة الرسام ، وعود الملحِّن ، وصولة المفكر ، وشعبيَّة كاتب الموال ،

ودقة ملاحظة المعلق الرياضي ، فهؤلاء جميعًا يضمهم إطار الفنّ بمعناه الواسع العَميق ، وهؤلاء جميعًا يَصلحون شهودًا على العصر ، ومعبرين عن روحه . وقد اختار المؤلِّف ثلاث عشرة شخصية بارزة في مجال الثقافة والفن ، يحتل كل منهم موقعه البارز في الشهادة على فترة « العصر الجميل » ، ويحتل الكاتب موقعه منهم جميعًا في الشَّهادة عليهم ومعاصرتهم والاختلاط بهم ، وتشرب اللمحات الخاصَّة بكل واحد منهم .

اختار الكاتب من أعلام عصره ، الموسيقي الكبير سيِّد درويش ، والكاتب الصحفي الساخر فكري أباظة ، ورائد التَّجديد في فن الغناء محمد عبد الوهاب ، والمفكِّر المجدد شيخ جماعة الأمناء أمين الخولي ، والمعلق الرياضي الشَّهير محمد لطيف ، وسيِّدة الغناء العربيّ كوكب الشَّرق أم كلثوم ، وشيخ المسرح العربيّ الحديث توفيق الحكيم ، والشاعر الكبير المتميِّز محمود حسن إسماعيل ، والموسيقار المبدع رياض السنباطيّ ، ورائد الفنون الشعبية زكريا الحجاوي ، والملحن المغني التراثي المعاصر في آنٍ واحد سيِّد مكاوي ، وشاعر العامية المصرية الكبير فؤاد حداد .

اختار هذه الكوكبة لكي يتلمس نبض العصر من خلالهم ، واختار أن يتحدث معهم وعنهم بلُغة المَحبَّة والعِشْق ، وأن يجعل اللَّقطة الخاصة بكل واحِد منهم رحلة في صحبته أكثر من كونها دراسة عنه ، وإن كان أُنْس الرحلة لم يكن على حساب عُمْق النَّظرة . ويلفت النظر في كتابة خيري شَلبي عن رُوّاد الكَلِمة والنَّغم ، لُجوؤه هو نفسه إلى تبني طريقة في الكِتابة عن الشَّخصيات ، تجمع بين تقنيات فن الرسم بالريشة والألوان والرَّسم بالقلم والكلمات . إن المؤلِّف يعمد إلى أن يقدم ببراعة في صور الحديث عن شخصياته ما يمكن أن يسمى بفن « البورتريه المكتوب » ، ويجعل القارئ يحسُّ بأنَّه يجلس مع المتحدث عنه ولا يكتفي بمجرد القراءة حوله ، وهو من

خلال هذا المنهج يعقد رابطة ألفة سريعة بين الشَّخصية والقارئ .

يقول في صدر اللَّوحة التي يرسُمها لمحمد عبد الوهاب ، والتي أعْطاها عنوان « محمد عبد الوهاب الصوت الذهبي » : « الوجه بَيْضاوي في استطالة أشبه بحبة المانجو التيمور المُكْتَنزة بالدم الوردي . . جَبهة كرأس الجزرة يَعْلوها شعر ناحِل يأخذ شَكْل الهِلْب ، ويتسق عند الفودين كأنما الحلاق البارع رسمه بسن القَلم الفحم . . أنف طويل نافر عَريض المنخرين ، يفصل بين عينين حالمتين في تطلُّع ناعِس سهتان تطلّ منهما نَظرة ذكيَّة شقيَّة متنوعة . » وعندما يقف الكاتِب عند وَسْوسة عبد الوهاب واعتنائه بصحته يحولها إلى ظاهرة عامة بين نَفر من رُوَّاد المبدِعين فيقول :

« وقد كان عبد الوهاب من هذا النَّوْع ، ومثله توفيق الحكيم ويحيى حقي ونجيب محفوظ وأم كلثوم وغيرهم ، فما لم يتدخل القضاء والقدر لتنفيذ إرادة الله ، فإن الواحِد منهم يظل حريصًا على صحته قَدْر الطاقة ، يأكل بانتظام ويُمارس رياضة المشي ، وينام مبكِّرًا ويصحو مبكرًا ، وينتج فنًا غزيرًا ، ليس فيمن ذكرناهم واحِد قليل الإنتاج ، متهافت المستوى ، قليل القيمة ، كلا وألْف كَلا . »

إن هذه الطريقة الفنية في رسم « البورترية » بالكلمات ، لا يقصرها المؤلِّف على الفنانين الذين يُواجِهون الجماهير بملامحهم ومواهبهم الحسيَّة كأهل الطَّرب والغناء والموسيقى والخطابة ، وإنما يمتدُّ بها كذلك إلى المفكِّرين بالمعنى الخالِص ، والَّذين تتَّصل بهم جماهيرهم من خلال القَضايا الفِكريَّة التي يُثيرونها والإمتاع الفكري الذي يقدِّمونه ، وكأن المؤلِّف يريد أن يخرج هؤلاء أيضًا من صومعتهم الفكرية ويقدمهم لقارِئه وجهًا لوجه من خلال ملامحهم الحسية أوَّلاً ، يقول عند تقديمه لتوفيق الحكيم :

« الشّارب الأبيض فوق الشّفة العُليا كحزمة من الفل ، وبَياض الشَّعر في الفودين كلمسة من الضَّوء ، كانعكاس القمر ، البَسمة فوق الشَّفتين وبين الملامح من تحت الشارب تتسرب لتغرق بقية الوجه بزينتها ، فتنبسط لها كافة الأسارير ، حتى أسارير وجه الرائي ، الرّأس صغير دقيق رغم عظم ما فيه من مَعلومات وآراء وفلسفات وعُصور تنوير وحَضارات ، لو نظرت في وَجْهه لخُيِّل إليك أنّك أمام إحدى عجائب الكون السرمدية الغامضة . »

وإلى جانب « فن البورتريه » يعتمد خيري شلبي على وسائل فنية أُخرى يصلنا من خلالها بنبض العصر الحديث من خلال الوقوف أمام ثلاث عشرة شخصية بارزة من فنانيه وأدبائه .

القسم الثاني

من خلال رَسم لَوحات قلمية لِثلاث عَشرة شخصية فنية وأدبية بارزة ، يقدِّم الروائي والصحفي المصري خيري شلبي ، صورة حيَّة نابضة للعصر الذهبي أو العصر الجميل الذي عاشته الثقافة والفن في مصر والعالم العربي في النِّصف الأول من القرن العشرين ، وتتسرب خلال تقديم اللَّوحات بطريقة فنية ، كثير من المعلومات والطرائف والحقائق كاد أن ينهال على بعضها تراب النسيان ، أو كاد أن يجف رواؤها من خلال صرامة بعض الأساليب المنهجيَّة في الحديث عن هذه الفترة الحيوية . فالحديث عن عبقرية شخصية مثل سيد درويش ، يتطلَّب الإشارة إلى الدور العظيم الذي لعبه مجتمع المشايخ في الارتقاء بالموسيقى في العصر الحديث من خلال جناحين ، يتمثَّل أحدهما في المقرئين والمُنشدين والمبتهلين الذين طوَّروا كثيرًا من المقامات الموسيقية وطوعوها لمقتضيات المعاني القرآنية والابتهالية ، ومن أشهر هؤلاء ؛ الشيخ أحمد ندا والشيخ علي محمود والشيخ محمد رفعت وغيرهم من مشاهير القراء ، ويتمثل الجناح الثاني في الطرق الصوفية التي ارتبطت منذ نشأتها

بالموسيقى التي أصبحت جزءًا من مجاهداتهم للفناء في الذّات الإلهية . وكان انتماء الشيخ درويش إلى عالم المشايخ من ناحية وعالم الموسيقى من ناحية ثانية عاملاً هامًا في تطوير الموسيقى العربية ، وكان انتماؤه كذلك إلى الطبقات الشّعبية التي صنعت ثورة سنة ١٩١٩ قد جعله يشتغل بأغاني العُمّال والموظفين والحرفيين التي لحنها للمسرح الغنائي ، بالإضافة إلى الموشحات والطقاطيق التي استلهمها منها ليجعل من هذا كله بمثابة حقن دم جديد من نفس الفصيلة تجدد منه الخلايا وتتقوى .

أما الحديث عن الكاتب الصحفيّ الساخر فكري أباظة فإنه يثير فكرة الظّرف وخفة الدّم التي تمتع بها أصحاب الصالونات الأدبية في بدايات القرن ، وشاعت عند شعراء وكتاب من أمثال حافظ إبراهيم وعبد العزيز البشري ، وهي الموهبة التي ظلّت تغذيها الثقافة العصرية المتطوّرة التي طرحتها بدايات القرن العشرين على الأمة المصرية ؛ وافدةً عليها من الغرب ، وتبّنت من خلالها الأشكال الجديدة كالصُّحف والمجلاّت والمسارح ودور الخيالة ، والأشكال الفنية التي مارسها ذلك الجيل بكفاية واقتِدار . كما يثير الحديث عن فكري أباظة هذه القدرة في الجمْع بين سلامة اللُّغة الفصحى وحيوية اللُّغة العامِّية ، بحيث تنتسب اللّفظة في أسلوبه إلى جنس الأدب قدر انتسابها إلى أكبر قاعدة ممكنة من العامّة أو جمهور غير المثقفين ، لفظة لا تتقعر ولا تسف ، ولا تتنازل عن مقاييسها الجمالية ، ومن خلال هذا كان يصوغ المعنى الشعبيّ الميسور صِياغة أدبية فيها كل بَلاغة الفصحى رغم أنه من قاموس الحياة اليوميّة .

أما الشيخ أمين الخولي فهو رجل متين البنيان حقًا جسدًا وروحًا وعقلاً ونَفْسًا ، وأنت تجلس إليه فكأنك جالس إلى شخصية مصر الفلاحة بكل خيراتها الزراعية وميراثها الحضاري القديم . وهو ينتمي إلى جيل الأساتذة الذين عنوا بتكوين التلاميذ أكثر من تأليف الكُتب ، شأنه في ذلك شأن جمال

الدين الأفغاني ومحمد عبده ، وقد كان هو امتدادًا للسلسلة . ولقد حرص على أن يوسِّع من دائرة تلاميذه من خلال مجلة « الأدب » الشهرية التي كان يحرص بنفسه على أن يرد على كل رسالة من قرائها ، ولكنه حرص من ناحية ثانية على انتقاء الصفوة من تلاميذه الذين كان يطلق على كل منهم لقب « أمين » ، ويشكلون في مجملهم « جماعة الأمناء » .

وعلى الرَّغم من محافظة الشيخ أمين على زي الشيوخ التقليدي فإنه كان شديد الاتصال بوسائل الثقافة الحديثة ومظاهرها ، فعندما صدر قرار ملكي في سنة ١٩٢٣ بأن يعين الشيخ أمين إمامًا للسِّفارة المصرية في روما ؛ انتهز الفُرْصة لكي يتعلَّم الإيطالية ويجيدها ، وعندما نقل إلى برْلين سنة ١٩٢٦ درس اللُّغة الألمانية واطلع من خلالها على الثَّقافة والفلسفة والأدب الألماني ، وكان خلال فترة وجوده في القاهرة يحرص على أن يذهب كثيرًا إلى المسرح ، وكان من المثير للدهشة والاحترام في نفس الوقت أن شيْخًا فاضِلاً مثله يرتدي الجبة والعمامة ويحمل أعلى الدرجات العلمية ويشغل مركزًا دينيًا مرموقًا ، يختلط بالمشخصاتية وأهل الفن فيقدم لفرقة جوق عكاشة مسرحية من تأليفه بعنوان « الراهب المتنكر » بقلم كاتب متنكر ، ثم لا يتورع عن حضور جلسات التدريب وحل مشاكل الفرقة العاطفية ، بل إنه يقوم بنفسه بكتابة عَقْد القران بين بطل الفرقة وبطلتها .

أما يوسف وهبي فإنه - فيما يرى مؤلِّف كتاب « صحبة العشاق » - شخصية قامت بتأليف نفسها وفق ما تهوى ، أي أنه استطاع في لحظة الحلم البكْر أن يرى ويشعر بالشخصية التي ينبغي أن يكونها ، فقرر ، لا أن يَسْعى لتحقيقها أو يجاهد بالعرق والكفاح لإنجاز بعضها ، بل قرر أن يؤلِّفها كأنه يملك كل العناصر التي ستتكون منها هذه الشخصية ويملك القُدرة على السيطرة عليها و وَضْعها في الإطار المناسب في الوقت الملائم ، ومن هنا فقد

كان يحدث أن يتقمَّص يوسف وهبي شخصية يوسف وهبي في بعض الأفلام ، أي أن يكون الحقيقة والفن معًا ، في لحظة واحِدة وفي لَقْطة واحِدة .

إن لكل شخصية مفتاحها الذي قادها إلى النَّجاح ، وفي حالة كوكب الشرق أم كلثوم ، فإن توازُن قوة الصَّوت مع قوة الشخصية ، هو الذي أعطاها سِمة الزَّعامة وبعد النَّظر ، وجعلها وهي الفلاحة التي قدمت من قرية « طماي الزَّهايرة » في دلتا النيل تكاد تتوحد شخصيتها مع شخصية مصر بل والعالم العربي كله في لحظة هامَّة من لحظات التاريخ .

ولقد تلعب الصدفة دورها في أن تتيح الفرصة لموهبة فطرية كي تتبرعم وتنمو ، وفي هذا الإطار يروي المؤلِّف أن الموسيقي الشهير « سيد مكاوي » وقد جاء إلى الحياة ضريرًا ، فحفظ القرآن ومال إلى عالم النَّغم والموسيقى . ورأت أمه الطيِّبة البسيطة التي تقيم في حي شعبي بالقاهرة ميوله فسعدت ، ولكنها لم تعرف كيف تساعده . وذات يوم وهي تسير في شوارع الحي الشعبي ، رأت بائع الروبابكيا ، يدفع أمامه عربة محملة بنحو ألف أسطوانة موسيقية قديمة لا يعرف هو ولا تعرف هي قيمتها ، ولكنها أوقفته وسألته بكم تبيع هذه الأسطونات ؟ ودهش الرجل ، ولكنها ألحت ، فساومها وساومته ، وانتهى المطاف بحصولها عليها ، وحملتها إلى البيت وهي فرحة ؛ « هديةً » لطفلها الموسيقي الضَّرير . وبعد شهور قليلة كان يحفظ معظمها عن ظهر قلب وينطلق في عالم الإبداع الموسيقي الكبير .

الباب الخامس
في القراءة المعاصِرة للتُّراث

الفصل الأول

« طبَقات فُحول الشُّعراء »
لمحمَّد بن سلام الجُمَحي

القسم الأول

كتاب « طبقات فحول الشعراء » لمحمد بن سلام الجمحي الذي عاش بين عامي مائة وتسعة وثلاثين ومائتين و واحد وثلاثين ، يُعَدّ من أقدم ما وصل إلينا من كتب الدِّراسات الأدبية والنقدية العربية ، القائمة على منهج منظم ، وفكرة علميَّة تطرح بين يديها مقدماتها ، وتدقِّق في قَبول ما يرد إليها من آراء شائعة ، وتضع التخصُّص شرطًا للإفتاء في مجال الشعر ونقده ، وترد الرأي غير الدقيق حتى ولو أتى من عالِم مَشهور أو شخصية ذائعة الصيت .

وقد تم اكتِشاف الكتاب في العصر الحديث ، في بداية الرُّبع الثاني من هذا القرن ، من خلال مُصادفة أشبه بالمُصادفات التي تقود حفريات الأثريين إلى كنز مطمور . فقد كان المحقِّق المشهور الشيخ محمود شاكر سنة ١٩٢٥ في

مكتبة شيخ الوراقين في مصر السيد أمين الخانجي ، فوجده قد عاد لتوه من رحلة في مكتبات العالم العربي ، جمع فيها كثيرًا من كُنوز الْمَخطوطات ، وكثير منها في شكل كتب متماسِكة معنونة ، ولكنه حمل إلى جانبها صَناديق من أوراق متناثرة لايعلم إلى أي كتاب تَنْتمي . ودفع بورقة منها يومًا إلى محمود شاكر ، وكان في صدر شبابه قارئًا نهمًا ، يرتاد أمَّهات الكُتُب العربية ، ويرى كثيرًا منها تشير إلى كتاب ابن سلام وتنقل عنه ، فلمّا قرأ ورقة المخطوطة أدرك أنها من ذلك الكتاب الهامّ المختفِي ، ففرح أمين الخانجي بهذا الاكتشاف من المحقِّق الشاب ، وعكفا معًا على الصَّناديق المبعثرة يفرزانها ورقة ورقة يومًا بعد يوم ، حتى تجمعت لديهما نسخة من الكتاب ، قُدر لها أن تظهر محققة بعد نَحْو ربع قرن من اكتشافها ، وكان ذلك سنة ١٩٥٢ .

ومؤلف الكتاب واحِد من شُيوخ العلم المعمرين في القرنين الثاني والثالث عاش نحو ثلاثة وتسعين عامًا ما بين البَصرة وبغداد ، وتتلمذ على كِبار علماء عصره كالأصمعي راوية الأخبار والشعر وعالم اللغة المشهور ، وأبي عبيدة مَعْمر بن المثنى أول من ألف في عُلوم البَلاغة العربية ، ويونس بن حبيب شيخ النحاة في عصره . وقد بلغ عدد العُلَماء الذين تتلمذ عليهم ابن سلام وروى عنهم في كتاب الطبقات تِسعة وسبعين عالِمًا . وكان إلى جانب ذلك عالِمًا بالفارسية مطلعًا على آدابها ، يدرج فيمن كانوا يسمَّوْن بأصحاب اللسانين .

وقد اختار ابن سلام في كتابه عددًا من « فحول » الشعراء في الجاهلية والإسلام فترجم لهم وعرف بهم ، وأوْرَد بعضًا من مُخْتارات نصوصهم ، وصفة الفُحول كانت تطلق على كِبار الشعراء الذين يقتنصون أبكار المعاني . ولم يستقص ابن سلام كل فحول الشعراء ، بل اقتصر على مائة وأربعة عشر شاعرًا ، وأربعين شاعرًا في طَبقات الشُّعراء الجاهليّين ، وأربعين شاعرًا في

طبقات الإسلام ، وأربعة شعراء في طبقة أصحاب المراثي ، واثنين وعشرين شاعرًا في طبقة شعراء القُرى العربية ، وثمانية في طبقة شعراء اليهود .

فلم يكن من هَمِّ ابن سلام إذن أن يكتب معجمًا وافيًا بقدر ما كان يسعى إلى تأسيس مَنْهج متخصِّص في دراسة الشِّعر ونقده وضَرْب أمثلة عليه . ومن هذا الْمُنْطَلق ناقش مجموعة من الأسس المنهجية التي كانت في حاجة إلى تثبيت في عصره ، ومن هذه الأسس ضَرورة أن يكون المرء متخصصًا في فرع المعرفة الذي يتحدث فيه ، والشعر فرع من هذه الفروع ، فناقد الشعر عند ابن سلام كخبير المعادن أو عالم النبات أو العارف بأسرار الموسيقى والأصوات ، فهو صاحب صناعة وثقافة ، أو على حدّ تعبير ابن سلام : « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات ، منها ما تثقفه العين ، ومنها ما تثقفه الأذن ، ومنها ما تثقفه اليد ، ومنها ما يثقفه اللِّسان ، من ذلك اللُّؤلؤ والياقوت ، لا تعرفه بصفة ولا وزن ، دون المعاينة ممن يبصره ، ومن ذَلِك الدّينار والدِّرهم ، لا تعرف جودتهما بلَوْن ولا مس ، ويعرفهما الناقد عند المعاينة ، ومنه البصر بغريب النَّخل ، والبَصر بأنواع المتاع وضُروبه واختلاف بلاده . » وإذا كان للشِّعر صِناعة ، فينبغي أن يقبل رأي الخبير فيها ويعتدَّ به ، وأن يتلمَّس المتذوِّق العادي معونة المتخصص حتى يساعده على التفريق بين الجيد والرديء . وقد قال أحد الناس فيما يرويه ابن سلام لناقد مشهور هو خلف الأحمر : « إذا سمعت أنا بالشِّعر أستحسنه ، فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك . » فرد عليه الناقد قائلاً : « إذا أخذت درهمًا فاسحسنته فقال لك الصّراف : إنه رديء ، فهل ينفعك استحسانك إياه ؟»

ولا يكفي عند ابن سلام أن يكون الإنسان عالِمًا في فرع قريب من الشِّعر حتى يتصدَّر للإفتاء في الشِّعر وقضاياه ، كما حدث من محمد بن إسحاق عالم السيرة النبوية المشهورة ، الذي قاده الحديث عن العرب قبل الإسلام إلى

أن يخلط بين الحقائق التاريخيَّة والأساطير الشائعة المروية ، فإذا به ينسب أشعارًا إلى أناس لم يقولوا الشِّعر ، وإلى قبائل قديمة كعاد وثمود لم تكن تتكلم العربيَّة كما نعرفُها منذ المهلهل وامرئ القيس ، وإلى شُعراء من جَنوب الجزيرة كانت لُغتهم الحميرية وهي تختلف عن العربية ، فغفل ابن إسحاق عن هذا كله وروى الشِّعر الشّائع ، دون تحقُّق أو تخصُّص ، فاستحق نقد ابن سلام العنيف ، مع توقيره له واحترامه إياه .

لقد فتح ابن سلام من خلال هذا كله الباب أمام الدِّراسات المنهجيَّة للشِّعر ديوان العرب ، وكنزها الأدبي القديم ، وشَف عن احترام العُلماء العرب لدقَّة التَّفكير وجدية البحث الذي لا يحول دون تذوُّق العمل الأدبي الجَميل ، بل يُساعد عليه ،واستحق الكِتاب من خِلال الآراء الجادَّة التي طرحها أن يزين غلافه بهذين البَيْتين الجميلين لأبي العلاء المعرّي :

الفكرُ حَبْلٌ مَتى يُمْسَكْ عَلى طَرَفٍ ... مِنْهُ ، يُنَـطْ بالثُّـريّا ذَلِكَ الـــطَّرفُ
والعَقْلُ كالبَحْرِ ما غيضَتْ غَـوارِبُهُ ... شَيْئًا ، ومِنْـهُ بَنـو الأيّام تَغْتَـــرِفُ

القسم الثاني

على امتداد أكثر من ألف صَفحة يمتدُّ هذا السِّفر الأدبيّ الجَليل ، الذي يفد إلينا من الزَّمن القديم ، يحمل عبق القرن الثّاني والثالث الهجريين ، وبدايات محاولات العلماء لوضع نِظام منهجيّ لدراسة فن العربيَّة الأول ، وديوان العرب الجامع ، الشعر ، والتفريق في تاريخه بين الشّائعات الأسطورية ، والحقائق الموثقة ، والتمييز بين الأصيل والمنتحل ، ومحاولة الإشارة إلى أبرز الأعلام ، في فن كان يعشقه كل العرب ويحاول مُعظَمهم الانتماء إليه والإسهام في موروثه ، ويكثر الشُّعراء منهم حتى ليقال إن وراء كل حجر شاعرًا ، وحتّى إنه ليستعصي على أكثر الرُّواة استقصاء أن يدَّعي أنه أحاط

بأسماء شعراء العَرب القُدماء حصرًا ، فضلاً عن أن يحيط بنصوص شعرهم ذكْرًا .

ومن هنا فقد لجأ إلى محاولة إلقاء نَظرة طائر على مُجمل هذا المدى الواسع زمانًا ومكانًا ، ولكنه حرص أيضًا على أن يضع بعض الحُدود الزمانية والمكانية لعمله ، فكانت مرحلة ما يسمى بالعرب البائدة ، حده الزَّماني صعودًا ، فاللُّغة قبلها كانت في طور يختلف عن اللُّغة الجاهلية التي عرفت قبل الإسلام بنحو قرن ونصف ، والتي وظلت مألوفة إلى اليوم ،ولهذا رفض أسماء الشعراء الذين ينتمون إلى الزَّمن البائد ، وسَخر من الأساطير التي تنسب شعرًا عربيًا إلى عاد وثمود ، فضلاً عن تلك التي توغِل في الصعود فتنسب أبياتًا إلى نوح وآدم . و وضع كذلك حدودًا مكانيَّة فلفت النَّظر إلى ضَرورة التريُّث فيما يروى من شِعر في الزَّمن القديم ينتمي إلى جنوب الجزيرة حيث كانت تسود لُغات ولهجات مُغايرة ، قبل أن تمتزج بعربيَّة الشمال بعد الإسلام ، وروى قول أبي عمرو بن العلاء : « ما لسان حمير وأقاصي اليمن بلساننا ، ولا عربيتهم بعربيتنا .» ثم لفت النَّظر كذلك إلى أثر البيئة الْمُحيطة بالجماعات أو الأفراد في كمية الإنتاج الشِّعري غزارةً أو ندرة ، وفي طبيعة اللُّغة التي تحدَّث بها الشاعر صلابةً أو رقة .

وفي هذا الإطار أشار إلى كثرة الشِّعر في يثرب لوُجود الحُروب بين أحيائها ، وقلته في الطّائف وعمان وقريش لقلة الصِّراع بين أهلها . وعلى مستوى الأفراد أشار إلى أن لسان الشاعر الذي يسكن المدينة أو الريف تختلف درجة رقته عن لسان ساكن البادية ، فكان يقول : « وعَدي بن زيد كان يسكُن الحيرة ويراكِن الريف ، فَلانَ لِسانهُ وسهل منطقه ، فحمل عليه شيء كثير .» ويشير ابن سلام كذلك إلى أن بعض الشُّعراء يتميَّزون بمعجم خاصّ ، فها هو أمية بن أبي الصلت الذي كان أحد الحنفاء في الجاهلية ، وكان تفكيره دينيًا

ولم يكن وثنيّا ، يقول عنه « وكان أمية بن أبي الصلت كثير العجائب ، يذكر في شعره خلق السموات والأرض ، ويذكر الملائكة ، ويذكر من ذلك ما لم يذكره أحد من الشعراء ، وكان قد شامَّ أهل الكتاب » ؛ أي اقترب منهم . وابن سلام لا يُحاول أن يُحصي الشُعراء من قبله عددًا ، ولكنّه يُحاول أن يقدم نماذج وأنماطًا ، وهو يلجأ إلى طريقة لافتة للنَّظر ، فيختار عشر طَبقات في الجاهلية في كل طَبقة أربعة شعراء ، وكذلك يفعل في شُعراء الإسلام ، فيكون لديه أربعون شاعرًا جاهليًا ، وأربعون إسلاميًا ، ثم يضيف إليهم أربعةً من شُعراء المراثي وثمانية من شُعراء اليهود . ولا بد أن يلفت النَّظر في كل هذا ، تردُّد الرَّقْم أربعة ومضاعفاته على مُستوى الطبقة أو العصر ، والواقع أن « الأربعة » و « الأربعين » أرْقام تدل على المبالغة أكثر مما تدل على التَّحديد ، ومن هنا شاع استِخْدامها للدَّلالة على الكَثْرة ، مثل أحاديث ابن دريد الأربعين ، وأصحاب موسى الأربعين ، وحتى في الأدب الشعبي ، كانت جماعات الشطار تتكون عادة من أربعين ، واختيار ابن سلام لذلك العدد ، يَخضع فيما نظن لِهَذه القيمة التي ارتَبطت به في الاستعمال الشَّعبي .

والشُّعراء الذين اختارهم ابن سلام على أساس هذا المنطق ، والذين بَلغوا مائة وأربعة عشر شاعرًا ، تتفاوت درجات شهرتهم ، ويتفاوت إنتاجهم غَزارةً ونُدْرة ومَعْقولية وأسطورية . فهذا شاعِر موغل في التقدُّم هو المستوغر ابن ربيعة ، يقف شعره على مشارف الأسطورة ، ويقول إنه عاش ثلاثمائة عام وزاد عليها عدة شهور :

ولقد سئمت من الحياة وطولها وازددت من عدد السِّنين مئينا

وهذا شاعر يقوده حظه السَّيئ إلى زوجة مَجْنونة ، تتناول قِرْبة اللبن فتشربها دون أن تفك رباطها ، وتأكل الحب قبل أن يطحن ، وهو حين يظن أنه قد تخلَّص منها بطردها ، يفاجأ بكابوسها يزوره في المنام كُلّ لَيْلة فيقول :

ما لي وما لابْنة الْمَجْنون تَطْرقنـي بالليل ؟ إن نهـارا مِنْك يَكْفيني
وشر حَشْـو خباء أَنْـتَ مُولجُـهُ مجنونة هنباء بنـت مجنون
تستخنث الوطب لم تنقض مريرتُه وتأكل الحَبَّ صِرْفا غَيْـر مَطْحون

وفي المقابل فهنالك شاعر آخر هو الفَرَزدق يندم طول عمره لأنه طلق زوجته نوار في لحظة ضعف :

ندمت ندامـة الكسـعي لما مَضَـتْ مني مـطلقةً نـوار
وكانت جَنةً فخرجت منها كآدم حين أخرجه الضرارُ
وكُنت كَفاقئ عينيه عمدًا فأصبَح ما يضيء به النَّهار
وما فارقتها شبعًـا ولكـنْ رأيت الدهرَ يأخذ ما يعـار

ولا يكتفي ابن سلام بالوقوف في طبقاته أمام مشاهير الشُّعراء في وسط الجزيزة ، وإنما يمتد إلى الأطراف والقرى ، فيقف من شُعراء البحرين أمام المثقب العبدي ، ويورد له غزليته الشامخة :

أ فاطم قبل بينك مَتّعينـي ومنعك ما سَألْتُك أن تبيني
ولا تعدي مواعد كاذبـات تمر بها رياح الصّيف دونـي
فإني لو تعـانـدني شمـالي عنادك ، ما وصلت بها يميني
إذًا لقـطعتـها ولقـلت بيـني كذلك أجتوي من يَجتَويني

والشُّعراء عند ابن سلام ، ليسوا أمراء البيان فحسب ، ولكنهم أيضًا أصحاب النماذج العُليا ، يجسدونها أو يصوغونها . فهذا هو السموأل بن عادياء الشاعر اليهودي ، يضرب به المثل في الوفاء ، كان من أهل تيماء ، وكان امرؤ القيس قد استودعه سِلاحه ، فسار إليه الحارث بن أبي شَمِر الغسّاني ، فطلبه منه ، فأغلق الحصن دونه ، فأخذ ابنًا له خارجًا من القَصْر ، وقال :

إما أن تؤدي إليَّ السلاح وإما أن أقتله ، قال اقتله ، فلن أؤدّيها ، و وفى بوعده وفضل أن يقتل ابنه أمام عينيه على أن يسلم وديعة عنده ، وبه ضرب الأعشى المثل في الوفاء حين قال :

كن كالسموأل إذ طاف الهمـام به   في جَحْفَلٍ كَسوادِ اللَّيْل جرار
إذْ سـامه خُطَّتي خَسفٍ فقـال له   قل ما تشاء فإنـي سامع حار
فقـال : ثُـكْلٌ وغَدْر أنْتَ بينهما   فاخْتـر ، ومـا فيهما حظ لِمُختارِ
فشـكَّ غير طويـــل ثـــم قال له   اقْتل أسيـــرك إني مـــانعٌ جـاري

الفصل الثاني

شروح « سِقْط الزَّند »

ديوان أبي العلاء المعري

أعاد المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة إصدار العَمل العِلمي الجليل ، شُروح « سقط الزند » ديوان أبي العلاء المعري الأول ، في خمسة مجلدات كبيرة ، تبلغُ عدة صفحاتها ألفين وثَلاثمائة صفحة من القَطْع الكبير .

وكان هذا العَمل قَدْ صَدر للمرَّة الأولى منذ نِصْف قَرْن عندما طبعته دار الكتب المِصرية إثر انتهاء لجنة إحياء تُراث أبي العلاء من إعداده ، وهي اللجنة التي كان يشرف عليها الدُّكتور طه حسين ، وتحظى بعُضوية كِبار المحققين لذلك العصر : مصطفى السَّقّا ، وعبد الرحيم محمود ، وعبد السلام هارون ، وإبراهيم الإبياري ، وحامد عبد المجيد .

وديوان « سقط الزند » الذي تتناوله الشروح المجموعة في هذا العمل ، هو أقدم ديوان في العربية يحمل عنوانًا ويكتب له صاحِبه مقدِّمة ، فقد كانت دواوين الشعراء قبل « سقط الزند » ، بل وبعده بقرون كثيرة ، لا تحمل من العناوين إلا ما ينسبها لمؤلفها ، كأن يقال ديوان المتنبي أو ديوان البحتري أو ديوان بشار أو الأخطل أو الحطيئة أو امرئ القيس . وظل ذلك العرف متبعًا

حتى مشارف العصر الحديث ، فلم تتميَّز دواوين شوقي وحافظ والبارودي ومطران إلا من خلال نسبتها إلى أصحابها ، ولم تعرف الدَّواوين عناوين مستقلَّة ولا القصائد عَناوين مميَّزة إلا منذ مَشارفِ الرُّبع الثاني من هذا القَرْن العشرين .

فأبو العلاء المعريّ كان قد أحرزَ سبقًا زمنيًا مَداه نحو ألف عام عندما اختار كلمة « سقط الزند » عنوانًا لديوانه الأول ، كما اختار من بعده « اللزوميات » عنوانًا لديوانه الثاني .

لكن ما الذي تعنيه عبارة « سقط الزَّند » التي كانت أسبق عنوان لديوان شعري ؟ إن العِبارة تنتمي إلى مُناخ شَديد الملاءمة للإبداع الشعري ، فالزَّند هو أحد العودين اللذين يقدحان فتتولد منهما شَرارة النّار ، ويُسَمّى الأعلى منهما زَنْدًا ، والأسفل زَنْدة ، ويجمعان على زناد ، ونحن نقول حتى الآن لمن يفكر في الأمر تفكيرًا دقيقًا « قدح زناد فكره » لأن قَدح الزِّناد يولد شرارة النار التي تكفي وحدَها لاشتِعال أكوام الحطب والخَشب فيتولد الدفء والضَّوْء وتتضح الرُّؤية أمام الحائر في ظلمة المحسوسات ، وكذلك الأمر في عالم المعنويات عندما يتولد فيها من خلال التأمل وقدح زناد الفكر ، شرارة الاهتداء إلى بداية الرؤية الصحيحة . وقدح الزناد لا يترتب عليه دائمًا تولُّد الشرار ، فقد يُقدح الزناد مرات عديدة فلا نسمع إلا صوت الحديد واستِعْصاء الشَّرارة على التوليد ، ومن هنا تكون الفَرْحة بالشَّرارة الأولى التي تسمى « سقط الزند » والتي اختارها أبو العلاء تعبيرًا يطلقه على باكورة أعماله الشعرية ، إيماءً إلى موقعها الزَّمني من تَجْربته اعتزازًا بقيمتها وقيمة الشِّعر في توليد الدفء والنور .

وقد أضاف أبو العلاء إلى ابتكار العُنوان ، كتابة مقدِّمة قَصيرة للديوان ، وكانت المُقدِّمة عادة من شأن كُتب التأليف النثري التي هي مظنة التَّرتيب

والتفكير و وضع الخُطط المسبقة للتأليف ، على خِلاف الدَّواوين الشِّعرية التي كانت حصادًا لما وهبته القريحة في أزمنة متفرقة وفي مواقف مختلفة ، لكن أبا العلاء يضع مُقدِّمة لسقْط الزَّند يشرح فيها خطته التي يخالف فيها سائر شعراء عصره ، الذين غلب على شعرهم إرضاء الرؤساء وصناعة قصائد المديح طلبًا للثواب ، وكان أبو العلاء على النَّقيض في الأمرين معًا ؛ فقد كان مشاكِسًا لكل رؤساء عصره في الفرق السِّياسية والدينيَّة ، كما كان زاهدًا في متاع الدنيا ، لا يقبله إذا أتى لديه ؛ فضلاً عن أن يسعى هو إليه ، ومن هنا فقد أعلن في مُقدِّمة سقط الزَّند قوله : « ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد ، ولا مدحت طالبًا للثواب ، وإنما كان ذلك على سبيل الرِّياضة وامتحان السُّوس » (والسوس هو الطَّبع) ؛ أي أنه كان يقول الشعر استجابةً لطبع الشّاعر فيه ، وإعمالاً لملكاته المتوهِّجة ، وقدحًا لزناده المتقدة .

لقد جاء ديوان « سقط الزند » في مجمله ، يعكس تأثر أبي العلاء المعري بشاعر العربيَّة الكَبير أبي الطَّيِّب المتنبي ، وهو تأثر شكل ملامح الفترة الأولى من النتاج الشعري له قبل أن يتفرد بنهجه المستقل في اللزوميات فيما بعد ، وكان هذا التأثر يبدو أحيانًا في الجنوح إلى الاعتداد بالنَّفس والفخر بها ، وهو اعتداد كان يتَّسم أحيانًا بروح المبالَغة ، لدرجة أن أبا العلاء نفسه عندما قُرئ عليه « سِقط الزند » في فترة متأخرة من حَياته ، اقترحَ تَعديل كَثير من أبياته . وكان أبو العلاء قد شَرح شِعْر المتنبي وأطلق عليه « مُعجز أحمد » ، وعندما قرئ عليه كتابه « اللامع العزيزي » الذي شرح فيه شعر المتنبي ، وأخذ الحاضِرون يصفون رَوْعة الكِتاب ، صمت أبو العلاء قَليلاً ثم قال : « رحم الله المتنبي ، كأنَّما نظر إليَّ بلَحْظِ الغَيْبِ حَيْثُ يَقولُ :

أنا الذي نَظَـر الأعمـى إلى أدبي   وأسمعـت كَلماتي مَنْ بِهِ صَـمَمُ

القسم الأول : شُروح « سِقْط الزَّند »

شَكَّل ديوان سِقط الزند ، ديوان أبي العلاء المعري الأول ، بصمة الحب والتأثر التي يدين بها الفَيْلسوف الشاعر أبو العلاء لسلفه الكبير الشاعر الفيلسوف أبي الطيب المتنبي . وكان المعري شَديد التعصُّب لشعر التفكير الذي يمثله في رأيه المتنبي أحمد بن الحسين ، والذي كان يُطلق على إنتاجه الشعري « معجز أحمد » على حِساب شِعْر التزيين الذي كانَ يمثله في رَأْيه البحتري الوليد بن عبيد ، والذي كان يُطلق على إنتاجه الشعري « عَبث الوَليد » .

وقد كلَّف حبُّ المتنبي أبا العلاء تغيير مَسار حياته كلِّها ، ففي مرحلة من حَياة أبي العَلاء كانَ قد قَرَّر أن يرحلَ عن قريته الصَّغيرة « معرة النعمان » وأن يستقر في بغداد عاصمة الخلافة ومُلْتقى الطُّلاب والعُلماء من كل أرْجاء الأرض ، وانتقل بالفِعْل إلى بغداد وأخذ يتردَّد على منتدياتها الأدبية ومجالسها العلمية ويلقى التقدير والترحيب ، إلى أن ذهب يومًا إلى مجلس الشَّريف المرتضى وكان من أكابر وجوه السياسة والأدب والعلم والنفوذ في عاصمة الخلافة ، فلما سمعه المرتضى ، استدناه واختبره فوجدَه - كما يقول ياقوت الحموي - عالِمًا مشبعًا بالفطنة والذَّكاء ، فأقبل عليه إقبالاً كَثيرًا ، لكن نُقْطة الخلاف بينهما كانت تكمن في الرأي حول المتنبي ؛ فقد كان أبو العلاء يتعصَّب له ويَرى أنَّه أشعر المحدثين ، ويفضله على بَشّار ومن بعده مثل أبي نواس وأبي تمام . وكان المرتضى يبغض المتنبي ويتعصَّب عليه ، فجرى يومًا بحضرته ذِكْر المتنبي فتنقصه المرتضى ، وجعل يتتبَّع عيوبه ، فقال المعري : لو لم يكن للمتنبي من الشعر إلا قوله :

لَكِ يا مَنازِل في القلوب مَنازِل   أسْكنَّ عَنْ قَفْرٍ فَهُنَّ أواهِـــلُ

لكفاه فضلاً ، فغضب المرتضى غضبًا شديدًا ، مع اشتهاره بالحلم الشديد ،

وأمر رجاله بسحب أبي العلاء مِنْ رِجْلَيْه وجره على وجهه وإخراجه من مَجْلسه ، فتعجبَ النّاس لما فعل ، فقال لهم : أ تدرون أي شيء أراد الأعمى بذكر هذه القصيدة ، فإن للمتنبي ما هو أجود منها لم يذكرها ؟ فقالوا له النقيب السيد أعرف ، فقال : أراد قوله في هذه القصيدة :

وإذا أتَتْكَ مَذَمَّتي مِنْ ناقِصٍ   فهي الشَّهادَةُ لي بأنّي كـامِلُ

فتعجَّب النّاس من بعد إشارة أبي العَلاء ، وشِدَّة لماحية الشَّريف ، لكن المعرّي قرر على إثْر هَذه الإهانة أن يتركَ بغْداد وأن يَعودَ إلى بلدته « رهين المحبسين » محبس عماه ، ومحبس معرَّة النعمان .

لقد وجد ديوان « سقط الزند » عناية كُبْرى من طُلاب الأدب العربيّ وشارحيه ومحققيه على اختلاف الأمكنة والأزمنة في تاريخه الطَّويل ، ويَعْكس تنوع أسماء الشراح واختلاف بلدانهم وتباعد ما بينها على الخريطة الجغرافية للعالم الإسلامي – يعكس هذا كلُّه قدر الذيوع والانتشار والمكانة التي حظي بها هذا الديوان الشعري المتميز . ويستطيع المؤرخون أن يتحدثوا عن ثمانية من الشروح الكبرى لسقط الزند ، أفلتت من عوادي الدهر وأيدي النسيان ، أولها شَرْح أبي العَلاء المعرّي نفسه الذي أسماه « ضَوْء السقط » وأمْلاه على تلميذه محمد بن عبد الله الأصبهاني ، ثم شرح التبريزي تلميذ أبي العلاء المتوفى سنة ٥٠٢ هـ ، وهو الشَّرح الذي تم في حياة أبي العلاء وسمعه وكما يقول التّبريزي : كانَ يغير الكَلِمة إذا قرأت عليه شِعره في صباه الملقَّب بـ « سقط الزند » ، ويقول معتذرًا عن تأبيه وامتناعه : « مدحت فيه نفسي فأنا أكره سماعه . » وقد تضمن شَرح التبريزيّ ما كان قد ذكره أبو العلاء في شرحه هو على النص ، ومن هذه الشروح أيضًا شرح ابن السِّيد البطليوسي الأندلسي من علماء القرن السادس ، وهو الشَّرح الذي رتَّب الديوان على حُروف المعجم ، ويقول عنه ابن خلكان : إنه أجود من شرح

أبي العلاء لنفسه .

وفي شرق العالم الإسلامي ظهرت لـ « سقط الزند » شُروح كثيرة مثل شرح أبي يعقوب الخُوَيي من أذربيجان وشرح أبي رشاد الاخسيكتي من فرغانة ، وشرح صَدر الأفاضِل الخوارزمي ، بالإضافة إلى شَرح العالم الموسوعيّ المشهور فخر الدين الرازي في القرن السابع الهجري . وتنوُّع هذه الشروح زمانًا ومكانًا ، يدل إلى أي حد كان يقبل طُلاب الأدب ومُحبّوه في أرجاء العالم الإسلامي على سِقط الزَّند ، ليس في قلب العالم العربيّ وحده ، بل في أقاصي شرقه وغربه ، وهي بقاع انحسرت عنها العربيَّة اليوم فلا يَنْبض لها فيها عرق ، بل إن الْمَرْء ليتساءل : كم من الأفراد في قلب العالم العربيّ ذاته اليوم يُقْبلون على قِراءة « سقط الزند » لأبي العلاء المعري ، إلا إذا وردت بعض أبياته عرضًا في النصوص المدرسية المقرَّرة . ونحن لا نطيل الوقوف غالبًا أمام تأمُّلات أبي العَلاء العميقة في سقط الزند في مثل قوله :

عَلِّلانــي فإن بيــضَ الأمــاني فنيت والظَّــلام لَيْسَ بفانِ
إنْ تَناسَيْـتُما وداد أُنـــــاسٍ فاجْعَلاني من بَعْضِ مَنْ تَـذْكُرانِ
رُبَّ لَيْل كأنه الصُّبْـحُ في الحُسْنِ وإنْ كانَ أسْـوَدَ الطَّيْـلسانِ
قَدْ رَكَضْنا فيــه إلى اللَّهـــو لَمّا وَقَفَ النَّجْم وقفة الحيــرانِ

القسم الثاني : تَعريفُ القُدَماء بأبي العَلاء

الشّاعر العربي الكبير أحمد بن عبد الله بن سُليمان التَّنوخي ، المشهور بأبي العَلاء المعري ، أثار الدنيا حوله في رحلته التي استغرقت ستة وثمانين عامًا ، بين سنتي ثلاث وستين وثلاثمائة ، وتسْع وأربعين وأربعمائة . وهي إثارة لم تتوقف بموته ، ولكنها استمرت عبر كل العُصور ، وصولاً إلى عصرنا ، وتمثَّلت في كثير من المؤلفات التي كتبت حول شخصيته وأدبه وتباينت الآراء خلالها تباينًا ظاهرًا ، شأن الكتابة دائمًا حول الشخصيات البارزة المثيرة

للجَدل على امتِداد التّاريخ .

وكتاب « تعريف القدماء بأبي العَلاء » الذي أشْرف عليه الدكتور طه حسين ، وقام بإنجازه أعلام التحقيق البارزون في أربعينيات هذا القرن : عبد السلام هارون ، وإبراهيم الإبياري ، ومصطفى السقا ، وعبد الرحيم محمود ، وحامد عبد المجيد ، يشكل خلاصة ما كتبه القدماء من تراجم لأبي العلاء ، أو تعليقات على أدبه وفكره . وهو في هذا الإطار يجمع ما كتب في سبعة وعشرين مؤلفًا قديمًا عن أبي العلاء ؛ مثل يتمية الدَّهر للثعالبي ، والأنساب للسمعاني ، والكامل لابن الأثير ، و وفيات الأعيان لابن خلكان ، و « البداية والنهاية » لابن كثير ، و« لسان الميزان » لابن حجر ، وشذرات الذهب لابن العماد الحنبلي ، وغيرها من أمهات المؤلَّفات . إضافةً إلى ذلك تم رصد الشَّذرات التي كتبت عن أبي العلاء المعري في أربعة وثلاثين مُؤلَّفًا تُراثيًا ، مثل « سر الفصاحة » للخفاجي ، و« الكشاف » للزمخشري ، و « معجم البلدان » لياقوت الحموي ، و « كتاب الأذكياء » لابن الجوزي ، و « عيون الأنباء في طبقات الأطباء » لابن أبي أصيبعة ، وغيرها من المؤلفات .

ويشفع الكتاب ذلك بجمع ما كتب عنه في الأدب الفارسي عند ناصر خسرو و دولت شاه ، ولا يغفل كذلك إشارات النحاة إلى أبي العلاء .

والكتاب من خلال هذا كله يقدِّم صورة كاملة عما يمكن أن يُسمى بِظاهرة أبي العَلاء هذا الذي شغل الدنيا حيًا خلال النِّصف الثاني من القرن الرابع الهجري وزهوة القرن الخامس ، فجلجل وهو صامت ، وأبصر وهو مُغمض العينين ، وجاب كل أفق من آفاق الدنيا المعهودة يومذاك ، وهو رهين المحبسين ، محبس العمى ومحبس إقامته في بلدته « معرة النعمان » خَمْسين عامًا لا يُغادرها .

كان هذا الصبي الذي ينتمي إلى أسرة عريقة من العُلماء والقضاة ، قد فقد بَصره وهو في الرابعة من عُمره ، ولم يَعُدْ يذكر من ألوان الدنيا إلا بقايا اللون الأحمر ، لون الخِرقة التي ربَطوها على عينيه ، عندما بدأ الجدري يزحف عليهما ويأكل من أطرافهما . غير أنه وقد أسدل الستار على عالم المبصرات لديه انفتح أمامه البابُ لقُوى من العالم الداخليّ لا تحدها حُدود ، فكانت البصيرة القويَّة والحافِظة التي لا يفلت منها شيء ، والظَّمأ الذي لا يكاد يروى ، ونتج عن ذلك هيمنة على اللُّغة عبر عنها التبريزيّ بقوله : « ما أعرف أن العرب نطقت كلمة لم يعرفها المعري . »

وتمتع كذلك بذاكرة لا تفلت منها الكلمات حتى إنه فيما يقول مُعاصِروه ، كان يحفظ كثيرًا من الكتب التي قُرئت ، وقد سعى إلى المكتبات ومَجالس العلم في عصره ، فاستوعب عُلوم العصر ، قبل أن يلزم بيته مُختارًا ، ويظل يستقبل وفود طُلابه التي تفد عليه من كل أرجاء العالَم الإسلامي ، ويملي كتبه ومؤلَّفاته ، دون أن يتقاضى عن كل ذلك أجرًا ، ويعيش عيشَ الكفاف على ثلاثين دينارًا في العام ، هي كل دخله ، يخصص نصفها لخادمه - كما يقول القفطي - ويكتفي من الطّعام بالعدَس والتين في أحسن أحواله ، وهو مع ذلك يَرْفض ، كما يقول الصفدي ، ما عرضه عليه المستنصر صاحب مصر من أن يبذل له ما ببيت المال بالمعرَّة ، فيرد عليه أبو العلاء :

لا أطْلُبُ الأرْزاقَ والمَوْلى يفيضُ عَلَيَّ رِزْقــي
إن أعْطَ بَعْضَ القوتِ أعْلم أن ذَلِكَ فوقَ حقِّي

ولعل قناعة أبي العلاء تلك ، هي التي ساعدته على أن يكون شاعرًا « فقيرًا غنيًا » ، لا يطرق مَسامع الرؤساء بالنَّشيد ولا يمدحُ طلبًا للثَّواب ، كما يقول عن نفسه ، وهو لهذا يتحدث بصَراحة عن ساسة عَصْره دون نِفاق أو مُمالأة ، فيقول :

وأرى مُلوكًا لا تحوط رعية　　　فعلام تؤخذ جزية ومكوس

وهو تعبير يقترب من احتجاج الحضارة الحديثة من خلال الامتناع عن دفع « الضرائب » للمسئولين الذين لا يقومون بواجبهم في خدمة الأمة ، ويقول عنهم كذلك :

يسوسونَ الأمورَ بغيرِ عَقْلٍ　　　وينفذُ أمرهم فَيقالُ ساسَة
فَأفٍّ مِنَ الحياةِ ، وأُفٍ منّي　　　ومن زَمَنٍ رياسَتُه خَساسة

وتكثر هذه الصّور في شعر أبي العلاء كثرة تجعل من الطبيعيّ أن يكون أصحاب القُوى والنفوذ في عصره غير راضين عنه ، وأن يكونوا عاملين على تشويه صورته كما شوه صورهم ، ولهذه القُوى دون شك تأثير على الذين يمسكون بالقَلم ويدونون التاريخ .

على أن أبا العلاء عادى طائِفة أخرى ، هي بعض المشتغلين بالمواعِظ والمتظاهِرين بالتديُّن - والمُروِّجين للخلافات المذهبية ، وكان يراهم أحرص على الدنيا من غيرهم ولكنهم يتسترون بالدّين فيقول :

إنما هَذِه المذاهب أسباب　　　لجلْب الدُّنْيا إلى الرُّؤساء

ويقول :

نادت على الدّين في الآفاق طائِفَة　　　يا قَوْمُ من يَشْـتَري دُنْيا بدينـار
جنـوا كَبائِرَ آثام وقد زَعَمـوا　　　أن الصَّغائر تـجني الخُلْدَ في النار

ولا شكّ أن هذه الطائِفة ، وهي شَديدة التَّأثير ، ردت لأبي العَلاء الصّاع صاعين ؛ فأوّلت هُجومه عَلَيْها ، على أنه هُجوم عَلى الدّين نفسه ، وتعاونت مع قُوى الثراء السياسية في عصرها فرسمت لأبي العَلاء صورةً مشوهة في عيون بَعْض قُرّاء العربية ، ولكنها لم تمحُ أبدًا الصورة التي رسمها كثير من العلماء المنصفين ، الذين رأوا في أبي العلاء ظاهرة علم وأدب لم يتوقَّف

طول عُمْره عَن العَطاء ، حتى بلغت كرّاسات العِلم التي أمْلاها ، كما يقول القفطي ، أربعة آلاف ومائة وعشرة كُرّاسة ، وبلغت الكُتب التي أحْصاها الدّارِسون له خمسة وخمسين كِتابًا ، ولم تكد فُنونه وابتكاراته في الكتابة الأدبية شعرًا ونثرًا تتوقف طوال حياته ، فضلاً عن مواقفه العملية التي تُعَدّ في ذاتها فكرًا رفيعًا ، وأدبًا راقِيًا خالدًا .

الفصل الثالث

« ابن الرومي : حَياته من شِعْره »

لعباس محمود العقاد

شهدت سنوات أواخر العقد الثالث وأوائل العقد الرّابع من القرن العشرين حدثًا هامّا في تاريخ الدّراسات الأدبية العربيّة ، من خلال ظهور دراسات العَقّاد عن ابن الرومي ، مُنجَّمةً في بادئ الأمر عبر صفحات « الجديد » و « البلاغ » في الشهر الخامس و السابع من عام ١٩٢٩ والشهر السابع من عام ١٩٣١ ، ثم مُجَمَّعةً في صورة كتاب يحمل عنوان « ابن الرومي : حياته من شعره » ، ظَهرت منه طبعات متعدِّدة كان أولها في عام ١٩٣١ . ولم تكن تلك بداية اهتمام العقاد بابن الرومي الذي عُد الاهتمام به مظهرًا من مظاهر المدرسة الحديثة ، فقد كتب العَقاد مقدمة لديوان ابن الرومي الذي حققه كامل الكيلاني سنة ١٩٢٤ ، واتصل التفكير حميمًا بين النّاقد والشّاعر خلال تلك الفترة وما تلاها ، وقاوم إغراءات التّخلّي عنه ، كما حكى في سيرته الذاتية ، من خلال التخوُّف من أن تمسه نار التطيُّر التي عرف بها ابن الرومي ، والتي صادف أن أصابت بعض من تعرَّضوا له بالدراسة ، ولم ينج العقاد نفسه من بعض شررها ، ولكنه حمل أوراقه تحت إبطيه إلى أي مكان تدفعه إليه ريح

هذه الطيرة ، وثابر حتى أهدى إلى العربيّة هذه الدراسة القيمة الجادة .

كان العقاد حين كتب هذه الدراسة في الأربعين من عمره (ولد سنة ١٨٨٩) ، وكان قد خاض سنوات التّكوين الثّقافي العصامي الجادة العتيدة ، انطلاقًا من مدرسة أسوان الأميرية التي حصلَ مِنْها على الشّهادة الابتدائية سنة ١٩٠٣ ؛ مكتفيًا بها عَلى صَعيد « الشهادات الرّسمية » ؛ وامتدادًا في الحياة العملية التي وُجهت وكُرست لإشباع نفس ظامئة إلى الحياة والمعرفة ، على نحو لا يكاد يعبر عنه إلا تحليل العقاد نفسه لحب ابن الرومي للحياة : « حب العاشق الذي يختار معشوقه أو يستوي عنده الحب على القسر والحب على المشيئة ، لأنه يريد ما يقسر عليه ويأبى أن يَفْرض للفراق وجودًا أو يتوقّع لهواهُ تعبيرًا ، فهو سعيد بأن يحب ، وأن يسمح له بأن يحب ، وهو يحب الحياة لأنه حي لا موت فيه ، ولا عمل لكل حاسة في نفسه إلا أن تحس وتحيا وتستجد إحساسًا وحياة ، ولا تشبع من الإحساس والحياة » .

ومن أجل هذا فإن العقاد امتصَّ المعرفة من كل موقع وجد فيه ، موظّفًا حكوميًا في قنا والزقازيق والفيوم (١٩٠٣ - ١٩٠٦) أو متطوعًا بالتدريس (١٩٠٤) أو متلقيًا لدروس في الكهرباء والكيمياء وصناعة التلغراف ، أو صحفيًا في « الدستور » و « البيان » و « المؤيد » و « البلاغ » وغيرها من صُحف العَصر (١٩٠٧ - ١٩٣٥) ، أو متفرغًا للتأليف وللكتابة والسّياسة والفكر بقية عمره حتّى وافته المنية في ١٣ مارس سنة ١٩٦٤ ؛ مكونًا من ذاته محورًا نشطًا للأخذ والامتصاص والتمثّل والعطاء ، مثيرًا كثيرًا من النّقاش حول آرائه وأفكاره ومواقفه ، يتفق معه الكثيرون ويختلف معه الكثيرون ، ولكنهم يلتقون حول جدّية وفائدة النقاش والحوار وأثره الخصب في الفِكْر العربيّ المعاصِر .

ودراسة العقاد عن ابن الرومي تحتلّ موقعًا رياديًا في الدراسات الأدبية

المعاصرة ، التي جَسَّدت مفهوم « المنهج الجديد » في مقابل المنهج التقليدي ، ولا يعني ذلك أنها كانت أسبق هذه الدراسات ظهورًا وإن كانت تعد من أكثرها تألقًا وتأثيرًا ، فلئن كانت دراسات المرصفي وحمزة فتح الله في نهاية القرن الماضي ما زالت تتوخى المنهج القديم وتحاول إعادة عرضه - فإن دراسات حسن توفيق العدل ، ومحمد دياب ، وأحمد الإسكندري ، وأحمد ضيف بدار العلوم ، ودراسات جويدي ونللينو بالجامعة الأهلية ومن بعدهم طه حسين ، وكتابات جرجي زيدان والرافعي خارج الجامعة ، خلقت جميعها مناخًا منهجيًا مختلفًا ، أخذ يحاول التَّخلُّص شيئًا فشيئًا من الطَّريقة القديمة التي كانت سائدة في بعض معاهد الدرس حتى ذلك الحين ، بل والتي امتدَّت بعده ، وما تزالُ بعض آثارها باقية في بعض هذه المعاهد في مصر وخارجها .

ولئن كان كثيرٌ من هذه الدِّراسات قد ركَّز على «تاريخ الأدب العربي » بعامة ، فإن دراسة طه حسين عن أبي العلاء ، والتي سبقت دراسة العقاد عن ابن الرومي بنحو خمسة عشر عامًا ، كانت أسبق زمنيًا في اتِّخاذ شخصية أدبية تراثية محورًا لدراسة حديثة ، ولكنها - على أهميتها - لم تترك من التأثير في المنهج والقارئ ، القدر الَّذي تركته دراسة العقاد عن ابن الرومي ، وربما كان للفارق بين طبيعتي أبي العلاء وابن الرومي ، وقابليَّة نتاج كل منهما لدَرجات من الذُّيوع متفاوتة ، إلى جانب الهدف الأكاديمي الذي صيغت من أجله دراسة طه حسين ، وهو الحُصول على أول درجة للدكتوراه تمنحها الجامعة في مصر - ربما ساعد هذا كله على إحلال دِراسة العقاد عن ابن الرومي في موقع ريادي متميِّز في دراسة الشخصيات الأدبية . والتميز الذي تكتسبه دراسة أدبية ما ، لا يفقد أثره بالتَّقادُم ، ولا بظُهور آراء تعارض مَفاتيح المنْهج الذي تبنّاه مؤلفه ، أو ظُهور مَعلومات جديدة تُضاف إلى رَصيد من كتب عنه ، فالفكر الأدبيّ ، كما يقول ناقد فَرنسي ، يستفيدُ - على

خِلاف الفِكر السِّياسيّ – من مؤيديه ومن معارضيه معًا ، بل ربما كان نصيب الفائدة من آراء المعارضين أكثر ، وهو كذلك فكر لا يلغي حديثه قديمه على خِلاف الفِكر العلميّ الإحلالي .

ومن هنا فقد يختلف النُّقاد مع المفتاح الشَّهير الذي تبنَّاه العقّاد في دراسته عن ابن الروميّ ، وجعل من خلاله الشاعرية الجيِّدة تتمثَّل في أن تنعكس وثائق حياة الشّاعر في شِعره ، وقد يرون أن هذا المبدأ إذا جاز أن ينطبق على بعض صفحات الشعر الغنائي ، فإنَّه لا يجوزُ أن يُعمم على جميعها ، وهو بالتأكيد لا يصلح أن يَنسحب على الشِّعر الموضوعيّ المتمثِّل في الشِّعر المسرحي والقصصي ، والذي لا يمكن أن تكون فيه كل شُخوص الشَّاعر التي يقدِّمها – على تبايُن ما بينها – صورة من حياته ، وهناك مُناقشات شَهيرة بين أنصار هذا المنهج البيوجرافي ومعارضيه في كتب النقد الأوربية والعربية .

لكن الذي لا يقبل الخلاف في دراسة العقاد عن ابن الرومي ، هو القدرة الجيِّدة على التوازُن الذي أقامه في موقف الدارس الحديث من التُّراث القديم من ناحية ، وقُدرة النّاقد من خلال الاهتداء بروافِد المعرفة المتاحة وملكات التّحليل ، ومن ناحية أخرى على الوُصول إلى منهج يحاول أن يكون في صلابة و « احترام » المنهج العلميّ ، والخُروج من خلال امتزاج هذين المبدأين بتجسيد شَخْصية للنّاقد في مقابل النتاج الأدبيّ ، تجعله مُبدِعًا مُوازيًا للمبدع الأول ، لا مجرد شارح للنُّصوص أو معلِّق على غوامِضها أو راوٍ لما قيل حولها .

ولقد تمثل موقف العقاد من التُّراث في دراسته عن ابن الروميّ ، في رد فعله تجاه الكم الضئيل من المعلومات التي احتفظت بها كتب التاريخ عن ابن الرومي ، فهو كم لا يساعد في ذاته على تكوين سيرة حياة ، وهو ممتلئ بالفجوات حول كثير من المراحل الرئيسية ، ولكنه مع ذلك صالح لأن يطبق

عليه ما أسماه العقاد بمنهج « العظام المهشمة » : « كمِثل المنقبين في المحفورات إذ يعثرون ببعض العِظام المهشمة من جسم مَدْثور ، فهم يقيسون المفقود على الموجود ، ويضنون بما وجدوه على الضَّياع ولو لم يكن به قوام . »

لكن هذه « العظام » على ندرتها ، لا تؤخذ كما هي ، وإنما « تعالج » على أساس الفحص العلمي ، ليتم الترجيح إن لم يكن التأكد من أنها تنتمي إلى الجسد المدروس ، ومن هنا فإنه عندما تأتي روايات تنسب إلى أعلام ثقة كابن قتيبة أو ابن خلكان أو المسعودي أو أبي حيان التوحيدي أو غيرهم ، فإنها تعرض على منطق « روح العصر » مَتنًا وروحًا ، هكذا حلل نص ابن قتيبة الشهير حول الحالة العلميَّة في القرن الثالث الهجريّ ، وشُيوع « قشور » العلوم الحديثة كعلوم التنجيم والفَلك والرياضات ، وفقدان الاهتمام بأعماق العلوم التقليدية كالعُلوم الشَّرعيَّة واللغوية ، وهو نص ذو أهمية من شاهد على عصره ، فسر هذا النَّص من خلال مقابلته بنص آخر ورد عند أبي حيان ، حول الحالة العلميَّة للعَصر من وجهة نظر علماء الدراسات « الحديثة » ، ويظهر فيه إلى أيّ حدٍّ كان يتلهف الفقهاء والأمراء على الإلمام ببعض ما سماه ابن قتيبة بالقُشور حتى لا يعدُّوا خارج عصرهم ، وكلا النصين يحمل لمحات من تهكُّم كل فريق على الآخر ، ولكنهما عندما يجتمعان معًا في مجْهر النّاقد البصير يقدِّمان صورةً متكاملة عن العصر .

وهكذا نوقش أيضًا نص ابن خلكان عن وفاة ابن الروميّ : « توفي يوم الأربعاء لليلتين بقيتا من جُمادى الأولى سنة ثلاث وثمانين وقيل ستّ وسبعين ومائتين » وهو النص الذي تابع فيه ابن خلكان من جاء بعده ، وقد استبعد العقّاد احتمال وفاته سنة ست وسبعين ، اعتمادًا على نصوص الشّاعر التي تشير إلى أنه جاوز السّتين وهو قد ولد في عام ٢٢١ ، واعتمادًا على نص للمسعودي يُشير إلى وُصول قَطر النَّدى إلى بغداد عروسًا في عام ٢٨١ وكتابة

ابن الرومي شعرًا في ذلك . ويضيف العقاد إلى ذلك منهج مضاهاة التّواريخ التي « تثبت لنا أن جُمادى الأخرى من سنة ثلاث وثمانين بدأت يوم جمعة فيكون يوم الأربعاء قد جاء لليلتين بقيتا من جُمادى الأولى في تلك السَّنة كما جاء في تاريخ الوفاة . . (وذلك) يوافق الرابع عشر من شهر يونيه ؛ أي يوافق إبان الصيف في العراق وابن الرومي مات في الصَّيف كما يؤخذ من قول الناجم » . بل إنه يضيف إلى قِصَّة السم الذي دسّ لابن الرومي وكان سَبَب وفاته ، بعد تمحيصها ، احتمال أن تكون الوفاة قد حدثت بسبب مرض السُّكر و ولع ابن الرومي بالحلوى .

وهو لا يكتفي بالوقوف أمام نصوص التراث وتمحيصها ، وإنما يمتدُّ ذلك إلى جوهر المعايير « الأخلاقية » التي كان يستند إليها بعض الأقدمين في إصدار أحكام سطحية على شخصية ما ، دون التعمق في دراسة البواعث وتَحْليل بواطن الأمور : « وقد آن أن ننبذ تلك الطَّريقة العَتيقة التي كان بعض الأقدمين يعتمدونها في نقد الأخلاق وتسمية أسمائها والمقابلة بين المتشابه والمتخالف منها ، فإنهم تعودوا أن يأخذوا فيها بالأعراض دون الجواهر ، وبالظَّواهر دون المخابر ، وكانوا ينظرون إلى السمات البادية ولا ينظرون إلى ما وراءها من بواعثها . » وهو يقول ذلك في معرض التمهيد لمناقشة ما نسب إلى ابن الرومي من أنه كان حسودًا حقودًا حتى ولو كانت النسبة تعتمد على بعض ما ورد في شعره ، فإنها تفتقر إلى التعمُّق وراء الظواهر وإدراك نفسية شاعر أقرب ما تكون إلى نفسية الطفل ، ولون من المشاعر التي لا توصف إلا بأنها « خضراء » ، ومشاعر تصل إلى حد التضاد ، وتحكمها فكرة « النوبة الطارئة » ، والمزاج المتقلِّب لشاعر يشي إبداعه وسُلوكه معًا بتلبسه الحالة من الهزة العصبية تقف به في وادي الرؤية الفنية أكثر مما تقف به في وادي الحياة اليوميَّة المستقرة . وفي هذا المجال يستفيد العقاد من نتائج الدراسات النفسية

الحديثة ، موظفًا إياها في فَهْم كثير من نُصوص ابن الرومي التي ربما بدا بعضها من قبل متضاربًا أو غامضًا ، ومن خلال تفسيرها يلقي أضواءً جديدة على حياته تسد الثغرات التي تركها التاريخ عنه وفقًا لمنهجه الذي ارتضاه . ومع جدوى هذه الطَّريقة التحليلية في إطار المنهج المطروح ، فإن كم المعلومات النَّفْسية التي ترفدنا بها الدراسات الحديثة كان يغري أحيانًا بصفحات من الاستطراء النظري ربما لم تكن ضرورية تمامًا للقضية المطروحة حتى في إطار المنهج البيوجرافي .

ولا تقتصر مُناقشات العقاد المتَّصلة بمناهج البَحْث على القُدماء وحدهم ، بل إنها تمتدُّ لتشمل خُطوات المنهج المطروح و وسائله ، إلى جانب بعض مناهج المحدثين أيضًا ، ففي إطار المنهج ينبه من حين إلى آخر ، إلى ضرورة الاهتمام بطريقة « الصيد » بنفس اهتمامنا بثمرته : « و وسيلة الوصول إلى النتيجة مطلوبة كالوصول إلى هذه النتيجة ، والصَّيد مَقْصود هُنا كما تقصد المائدة والطعام الذي على المائدة .» وتلك ملاحظات تكتسب مزيدًا من الأهمية إذا تذكَّرنا الإطار الزمني الذي كتبت فيه وموقعه من تاريخ التطوُّر في المناهج « الحديثة » في الدرس الأدبي ، وفي إطار مناقشة المناهج الحديثة يُشير إلى مَذْهب القائلين بتأثير « العصر » في تكوين المواهب والعبقريات ، وهي إشارة فيما يبدو إلى مذهب هيبوليت تين ، ويشير إلى الرأي الشّائع المقابل والمعتمد على ملكة الفرد ، وهو لا يأخذ بأحد الرأيين مكتفيًا بالتحذير من « كل فكرة يراد بها أن تخدم فِكرة أخرى فتفقد استقلالها كُله أو بَعضه كما يفقد استقلاله كل من يخدم سواه » ، وهُو يشير بذلك إلى أصْحاب فكرة العَصر من دُعاة الاجتماعية والاشْتراكيَّة وأصحاب فكرة الفرد ممن يتبعون في السِّياسة والاجتماع والاقتصاد عقائد تقابل ذلك .

إن هذه المناقشات المستفيضة لمناهج البحث في الدراسات الأدبية و وسائلها ،

والتي كانت تدعو إليها حاجة إرساء مَنْهج جديد ، لم تجئ في كتاب « ابن الرومي حياته من شعره » مجمعة في فصل أو فصول ، وإنما جاءت مفرقة بين ثناياه وبين طوفان الملاحظات والصُّور والأخبار والتَّحليلات ، التي تتجمع في نهاية المطاف ؛ لتقدم « صورة حياة » لشاعر في القرن الثّالث الهجري ، تمتع بِسمات وخصائص جَسدية ونفسية يحاول البحث استقصاءها وإثْبات شواهد عليها من شعره ، ومحيط عائلي صَغير أثر فيه وتأثر به وانعكس على مرآة شعره حزنًا ورثاء في معظم الأحايين ، ومحيط مهني أكبر تمثل في مجموعة من شعراء العَصر جمعته بهم علاقات مختلفة كدعبل الخزاعي الهجّاء البدوي المختلف المذاق عن ابن الرومي الهجّاء الحضري ذي النَّزعة التصويريَّة ، والحسين بن الضَّحّاك الغَزِل الظَّريف الذي أوحى إلى ابن الرومي ببعض خيوط في البدء وبعض لمحات تجاوز فيما بعد طريقها ، والبحتري المعاصر المشفق المنافس المهْجو أحيانًا ، وابن عمار الصديق اللدود ، وإلى جانب ذلك الإطار إطار أوسع ، من فنانين ومغنين يتعامل معهم ابن الرومي كنافذة من نوافذ الحياة ، تهبه بعض النسمات حينًا وتصد عنه في كثير من الأحايين ، وإطار من ممدوحيه مصدر رزقه ، وهم من الطَّبقة الثانية فما دونها ، لا يكادون يجودون إلا بالكفاف ، ولا تتجاوز مجمل أعطياتهم في طول العمر ألفي دينار ، وهو مَبلغ يسير في عصر غلاء ومدينة حضارة وترف كبغداد ، ثم من نماذج حية حول ابن الرومي ، أعطاها حسُّه المتوقد مزيدًا من الحياة « الجميلة » بالمعنى الفنّي ، الذي يجعل الجمال الحقيقي في دِقَّة الملاحظة ، وجدة الإحساس ، حتى وإن بدا ذلك في قفا الأحدب أو عين الأحول أو فطيرة الخباز أو ظَهر الحمّال ، أو زبد مياه دجْلة الذي يخاله ابن الرومي سيوفًا تطلب عنقه وحيتانًا تبحث عن جسده .

هل نقول إن كتاب العقاد ككل الكتب الجيِّدة الرّائدة ، لا تخلو بعض

صفحاته من مُبالغة في الحكم ، خاصةً في استخدام « أفعل » التفضيل أحيانًا ، ومن حديث عن « القدرة التي سبق بها ابن الرومي الشعراء في الأمم كافة » أحيانًا أخرى ، ومن تصنيفات قد لا يقره عليها بعض الدارسين كفكْرة العبقرية اليونانية عند ابن الرومي ، بل ومن هنات لُغويَّة كحديثه عن « أن الحادية والثلاثين ليست بسن الكهولة » مع أن الكهولة كما تعرفها المعاجم هي ما بين الثلاثين والأربعين ، ومن تجاوزه أحيانًا عما نسب إلى بعض شعر ابن الرومي من سرقات شعرية ودفاع العقاد عنها وتبريرها ، لكن هذه الملاحظات العابرة ، ربما تؤكد المسحة الطبيعية في العمل الجيد ، كما كان يقول ابن الرومي عن شعره :

قولا لمن عاب شعر مادحـــه   أما ترى كيف رُكبَ الشجر ؟
رُكّبَ فيه اللحاء والخشب الـ   يابس والشوك بينه الثمـــــر
وكأن أولى بأن يهـذب مـا   يخلق رب الأرباب لا البشـرُ

وهو قول صادق عن شعر ابن الرومي وعن دراسة العقاد حوله وعن كل جهد بشري جاد طموح .

الفصل الرابع

« دلائل الإعجاز »

للإمام عبد القاهر الجرجاني

يمثل كتاب دَلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني المتوفى أواخر القَرْن الخامِس الهجريّ الحادي عَشر الميلادي ، واحِدًا من أشهر كتب الدراسات اللُّغوية الجماليَّة في التراث العربيّ على الإطلاق ، وتكاد تلتقي فيه جُمْلة علوم اللسان العربيّ من فِقْه للغة وتذوق لها ، ومعرفة بأسرار التَّراكيب ودقائقها ، وتبحر في المَعرفة بمذاهِب القول في الشِّعر العربي ، والتطوُّر الذي لَحِق بهذه المذاهِب من أثَر التقاء الفن العربيّ القديم بفُنون الحَضارات الأخرى ، في فترة المد الثقافي العربيّ الظامئ الذي لم تكد تندُّ عَنْه وَمْضة ضَوْء في عالَم الثَّقافات القَديمة والوَسيطة .

ودلائل الإعجاز إلى جانِب هذا كُلّه هو مُنشِئ علم المعاني ، أحد علوم البلاغة الثَّلاثة ، المعاني والبيان والبديع ، لكن الذي يلفت النظر في عنوان الكتاب كلمة « الإعجاز » ، التي كانت « علمًا » على مبحث شَهير عند المتكلِّمين الإسلاميين ، ممن يبحثون في الصِّفات الإلهيَّة واخْتلاف صفات البشر عنها تحقيقًا للآية القرآنيَّة ﴿ لَيْس كمثله شيء ﴾ و وقوفهم عند التعرُّض لصِفة « الكلام » الإلهي أمام القرآن الكريم باعتباره نصًا مُعجزًا ، تحدّى العربَ

أن يأتوا بسُورة من مثله فلم يستطيعوا . ومُناقشة علماء الكلام لسر الإعجاز القرآني مرت عند عُلماء الكَلام بمراحِل كَثيرة ، حتى وَصلت إلى عبد القاهر الجرجاني ، فاتَّخذها مَدْخلاً لدراسَة الإعجاز الجمالي للنَّص القرآني ، والوُقوف أمام أسرار الجمال في النَّص الأدبيّ عامّة والنَّص الشِّعريّ على وجه خاص .

ولقد حَرص عبد القاهر في البَدْء ، على إزالة الجفْوة المفتعلة بين روح الإيمان بالنَّص القرآنيّ المعجِز وروح التذوُّق للنص الشِّعريّ الجميل ، وبيَّن أن الدّين لا يعادي الشِّعر ولا يمنعُ من روايته وحفظه ، وأن نفي الشّاعِريّة عن الرَّسول ﷺ في قوله تعالى : ﴿ وما علمناه الشِّعر وما ينبغي له ﴾ كان كنفي تعلُّمه للقِراءة والكتابة وإثبات الأمية له ، وإذا كان ذلك لا يعني أن القِراءة في ذاتها معيبة ، كيف وقد حثّ عليها القرآن في قوله تعالى : ﴿ اقرأ ﴾ . . فإن نفي الشّاعريَّة عن الرسول أيضًا ، لا يعني كونها معيبة أو مكروهة ، وإنما نُفي عنه الأمران لمزيد من دَلائل النبوَّة ، وإثبات أن المصدرَ الوحيدَ لما أتى به هُوَ الوحي الإلهيّ .

ثم طرح عبد القاهر ، في كتابه دلائل الإعجاز ، نظرية أساسية مبتكرة لتفسير سر الجمال في النَّص الأدبي ، والنَّص المعجز ، وهي تختلف عما ذهب إليه سابقوه من البَلاغيين والنقاد الذين تَصارعوا كثيرًا حولَ « اللفظ » و « المعنى » ، وإلى أيهما يعود سر جمال التعبير ، وكانت نظرية عبد القاهر تتلخص في مصطلح « النظم » الذي كان يعني به قوة التماسك والمواءمة بين الوَحدات الصَّغيرة التي يتشكل منها التَّركيب اللُّغويّ ، وهي الوحدات التي يهتم بها علم النحو في الأساس كالحرف والفعل والاسم والصورة التي يصاغ عليها كل منها ، ومن هنا جاء تعريفه للنظم بقوله :

« اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ،

وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهِجه التي نهجت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرُّسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها » ، وانطلاقًا من هذا التَّعريف وقف عبد القاهِر أمام المعاني الثّانويَّة ، أو المعاني الجماليَّة التي تنتج من تنوُّع بِنْيَة الكلمة العربيَّة ، حرفًا أو فعلاً أو اسمًا ، معرفةً أو نكرةً ، مقدَّمة أو مؤخَّرة ، مَذْكورةً أو مَحذوفةً ، منفيةً أو مثبتة ، وساعده ذوق دقيق على التأمُّل في جَماليات كل صورة من خلال الوقوف أمام النُّصوص القرآنية ، وكذلك النُّصوص الشعرية التي أكثر منها حتى كادت تغطي على هدف الكتاب الأصلي ونقطة انطلاقه في الحديث عن « دلائل الإعجاز » .

ولقد تمثل جانب من أهمية الكتاب في تأثيره على جهود القُرون التّالية له ، فعلى أساس منه ، أقام الزمخشري تفسيره البَلاغي للقرآن المعروف بتفسير « الكشاف » ، وعلى ضَوء نظريته وضع السّكاكي ومن تبعه من علماء البَلاغة قواعد علم المعاني ، وإن كانوا قد افتقدوا التَّحليل الكاشِف والذّوق الدّقيق الذي كان يمتلكه عبد القاهر .

ولقد دارت كَثير من دِراسات التَّجديد في البَلاغة العربيَّة الحديثة مستأنسةً بالأفكار الأولى لنظرية عبد القاهر في النظم ، بل إن موجة الدراسات الأسلوبيَّة والبنيويَّة التي ولع بها كثير من النُّقاد والبلاغيين المحدثين العرب ، ونقلوا كثيرًا من الدِّراسات الغربية حولها - ليست في الواقع إلا وجهًا مِنْ أوجُه العِناية بأسرار التَّراكيب اللُّغوية الجماليَّة ، وهي العِناية التي أطلق شرارتها الأولى ، و وضع نظريتها ناقِد عربي في القرن الحادي عشر الميلادي ، هو عبد القاهر الجرجاني ، في كتابه « دلائل الإعجاز » .

الفصل الخامس

ديوان ابن قزمان القرطبي

في معرض القاهرة الدولي للكتاب ، فاز الإصدار الجديد لديوان ابن قزمان القرطبي المتوفى في منتصف القرن السادس الهجري ، الثاني عشر الميلاديّ « إصابة الأغراض في ذكر الأعراض » تحقيق فيديريكو كورينتي ، بجائزة أحسن كِتاب محقق . وكان هذا الإصدار قد تَعاون عليه المستشرق الإسباني فيديريكو كورينتي كوردبا أو القرطبي ، الذي حقق الديوان ، والدكتور محمود علي مكي الذي قدَّم له بدراسة مُطوَّلة ، والدكتور جابر عصفور أمين المجلس الأعلى للثقافة الذي تحمس لهذا المشروع العلمي الجليل وكتب تمهيدًا للإصدار .

والواقع أن صُدور « ديوان ابن قزمان » يمثِّل خطوة هامة تساعد على إضاءة كثير من الجوانب التي لا تزال خفيَّة في تاريخ الأدب العربيّ والأندلسيّ خاصَّة ، وفي تاريخ الأدب المقارن بين جُملة الآداب الأوربية في العصور الوسيطة ومشارف عصر النهضة ، وآداب اللُّغة العربية ولهجاتها في الأندلس الإسلامية . فمن ناحية الأدب الأندلسي ، يمثل ديوان ابن قزمان ظاهِرة أشبه برأس جَبل الثلج العائِم في مياه المُحيط ، حيثُ يدلُّ الجزء القليل الذي يطفو فوق سطح الماء ، على الكمِّية الهائلة التي تختفي تحته . فمن بين نتاج جنس

أدبي كامل هو « الزجل الأندلسي » كان ديوان ابن قزمان هو الدّيوان الكامِل الوحيد الذي وصل إلينا ، عبر رحلة مغامرات طريفة ، تعدُّ في ذاتها فصلاً مثيرًا في تاريخ محاولات إنقاذ المخطوطات العربية ، والدُّخول بها إلى عَصر التحقيق والطِّباعة .

كانت المخطوطة الوحيدة التي أفلتت من سطوة الزَّمن من « ديوان ابن قزمان » ، قد وقعت في أواخر القرن السابع عشر في يد القنصل الفرنسي في حلب ، السيد روسو ، فضمها إلى مجموعته الثمينة من المَخْطوطات الشَّرقيَّة ، وهي المجموعة التي فكر في بيعها في بداية القرن الثّامن عشر ، وعرضها على الحكومة الفرنسيَّة فاستَكْثرت الثَّمن المطلوب ، وحدث أن وافقت الحكومة الروسيَّة آنذاك على شِرائها وجعلتها نواة لمكتبة الأكاديمية الأسيوية التي تزمع الحكومة القيصريَّة إنشاءها ، وظل ديوان ابن قزمان مهملاً بين أرفف هذه المجموعة ، حتى تنبه إليه البارون وليم دي روزن ، الذي كان يلقب نفسه بوليم بن الوَرد في أواخر القرن التاسع عشر ، فاقترح على المستشرق الهولندي « دوزي » تحقيقه ، ولكن الصعوبة الرئيسية في هذه المخطوطة الوحيدة كانت تكمن في أن الزَّجل الأندلسي فيها ، كان مكتوبًا بحروف لاتينية ،وتختلطُ فيه الكلمات اللاتينية بكلمات العربيَّة الفُصحى بلَهجة أهْل الأندلس ، ومن هنا صَعب تحويل النَّص في البداية إلى نَص عربيّ ، ولهذا فقد آثر المستشرق « بورج » أن يصوِّر النَّص وينشره كما هو في عام ١٨٩٦ ، تمهيدًا لإقامة دراسات حوله ، وكان أن شاعت النُّسخة المَطْبوعة فلفتت نظر طائفة كبيرة من الدّارسين ، وفي مقدمتهم الدّارسون الإسبان ، فكتب المستشرق « خوليان تاراجو » أول دراسة علميَّة حول الدّيوان سنة ١٩١٢ ، انتهى مِنْها إلى نظرية جَريئة أثارت نقاشًا كبيرًا لدى الباحثين الأوربيين ، وكانت قائمة على « أن أساس كل ألوان النظم للشِّعر الغنائي الأوربيّ خلال

العصور الوسطى ، ينبغي أن يلتمس في الشِّعر الأندلسي الذي تنتمي إليه أزجال ابن قزمان . »

وقد فتح هذا الرأي الباب لدِراسة العلاقة المحتملة بين الشِّعر الأندلسي وشُعراء التُّروبادور البروفنساليين ، والذين امتدَّ تأثيرهم إلى بقية أوربا في القرون الوسطى . وفي هذا المناخ تمت خطوة علمية على طريق تعريب حروف الدّيوان ، عندما حقق المستشرق « نيكل » ديوان ابن قزمان ، ونقل مقدمته إلى الحروف العربيَّة ، ثم ترجم بعض نصوصه إلى اللغة الإسبانية ، وإن كان صُلْب أشعار الديوان قد ظل مكتوبًا بالحروف اللاتينية . ومنذ عقد الخمسينيات ساعدت دراسات الدكتور عبد العزيز الأهواني ، والمستشرق « إميليو جرسيه جوميس » على تجلية كثير من القضايا المتصلة بزجل ابن قزمان وعلاقته بالتَّقاليد الأدبية في اللغة العربيَّة واللُّغات الأوربيَّة .

وجاءت مجهودات « فيديريكو كورينتي » في الطبعة التي نحن بصددها ، لكي تقدم أولاً الديوان للمرة الأولى في كتابة عربية كامِلة ، بعد أن حَلت مثات المشكلات المتّصلة باللهجات الأندلسيَّة والنِّظام العروضي للزجل بين بحور الخليل بن أحمد التقليدية وقوانين النبر في الشعر الأوربيّ ، وعلاقات العاميات في إسبانيا الْمُسلِمة بالروافد العربية واللاتينية .

وتفتحت من خلال نصوص الدّيوان ، نوافذ لعقد المقارنات بين فن « الزجل » وفن الموشح الأندلسي ، من خلال قيام كل منهما على نظام في البناء الموسيقيّ ، يتقاربان من خلاله في الوقت الذي يختلفان فيه معًا عن كل من الشعر الشعبي وشِعر الفُصْحى التقليديّ ، ويُشكِّل الزَّجل والموشح من هذه الناحية ثمرة خاصَّة ، من ثمار التقاء الأدب العربي بالآداب الأوربيَّة .

على أن المقاربة ترد أيضًا بين مضمون زجل ابن قزمان من ناحية ومضمون

كل من الْمَقامات العَربيَّة وقِصص الشُّطّار من ناحِية ثانية ، حيث يَبْدو البَطل في كُلّ هذه الأجناس ، بطلاً شعبيًا مَغْمورًا ، يلجأ إلى لُعْبة الذّكاء والتمرد والتخفي والتَّورية والتلميح ؛ ليعبر عن احتجاجه على النُّظم الاجتماعية السّائدة في عصره .

لكن نص ديوان ابن قزمان بعد أن كتب بحُروف عربيَّة ، لا يزال يحتاج إلى جهد فنّي لتسجيل نُطْقه الصَّوتي ، بأقرب طريقة للطَّريقة التي نتصور أنه كان يؤدى بها في لِهجة الأندلس ، وتلك خطوة ضرورية لضَبْط إيقاعه أمام اختلاف طرائِق النُّطق النسبي في اللَّهجات العربية الْمُعاصِرة ، وأمام اضطِراب الإيقاع عندما نلجأ إلى نطق نُصوص الدّيوان على طريقة العربية الفصحى وحدها ، وتلك خُطْوة لا بد أن يتعاون في سبيل القيام بها فَريق من العُلماء والفَنّانين ممن توارثوا أو دَرسوا طرق الأداء في الفنون الشعبيَّة وخاصَّة في شمال إفريقيا ومصر ، حيث شهدت هذه الْمَناطق على مر الزمان ، كثيرًا من الْمُنشدين الذين تغنوا بأَزْجال ابن قزمان .

الفصل السادس

جابر بن زَيْد والمصادر التّاريخيَّة

تجربة في كتابة سير الأعلام

من المهام الرئيسيّة التي يجب أن تنصرف إليها جُهود العُلماء والباحثين في عصرنا ، الاتّجاه إلى مَنابع التُّراث العربي والإسلامي الأصيلة ؛ بغية استيعابها وتمثُّلها وتدبر عناصرها الرئيسيَّة الفعالة ، ومحاولة الاستفادة من تلك الفعاليّة في توجيه الحياة المعاصرة ، من خلال عَرْض نَماذجها المشرقة بلُغة العصر وترْغيب القُرّاء عامّة ، وقُراء الشباب خاصَّة في هذه النماذج لكي تتسرَّب إلى نفوسهم طَواعية وتشكل نماذج عُليا لهم .

ولقد يظن للوَهْلة الأولى أن ذلك الهَدف سَهْل مُيَسَّر لمن تزوَّد بعدَّة الكاتب استقبالاً وإرسالاً ، ولكن التدبر أو التَّجربة يَشفان عن أن هذا الهدف يحتاجُ إلى مضاعفة الجهد وتلمُّس الطَّريق بحذر ، و تحمل قَدْر لا بأس به من المشاقّ والمصاعب ، وأنه يَبْدو كمدينة رابضة على قِمَّة جبل مرتفع ، يراها البَعيد عنها قَريبة المنال ، تغريه بالتَّقدم ، ولكنه كلما تقدَّم اكتشفَ أن بُلوغ الهدف يحتاجُ إلى صَلابة الأقدام وطول النفس وتراكم الخبرة ، ودوام اليقظة .

وأول ما يجب التنبُّه له هو نَوْعية القارئ الذي تُوجَّه له هذه الكتابات ،

ومعرفة الوَسائِل التي تجعله يُقْبل على هذا اللَّون من الكِتابات راضِيًا متمتعًا ، لا أن يتجرعها على أنها واجب قومي أو حضاري أو ديني فحسب ، وإنما على أنها بالإضافة إلى ذلك مُتعة وفائدة . ومَبعث هذه الملاحظة أن القارئ المعاصِر يختلف عن القارئ منذ نصف قرن أو قرن ، فضلاً عن اختلافه التام عن سلفه قارئ العصر الوسيط أو القديم ، فالقارئ القديم كان الخيار أمامه محدودًا في عصر المخطوطة الواحدة التي تتبادلها الأيدي في أزمنة مُتتالية ، ويستوعبها المتخصص فيوجه من خلالها طالب المعرفة كما يشاء ، لكن قارئ عصر المطبعة وعصر الصَّحيفة ، وعصر الكُتب المختلفة الاتِّجاهات ، والفُنون والإغراءات ، وعَصْر وسائل الإعلام المسموعة والمرئيَّة وشبكات المعلومات ، هذا القارئ ، قارئ مُدلَّل يفلتُ من يدك بسهولة إذا لم تقدِّم له الأشياء بلغة العصر ، ومن السَّهْل أن يأخذ منك الكتاب ويضعه في أرفف المكتبة ، ثم يتابع البحث عما يشبع رغبته في فيلم جريء أو قِصَّة بوليسيَّة ، أو حِكاية مشوقة تتسرَّب إلى وجدانه في خفاء وتُشكِّل مثله العليا دون أن يدري أو يتنبَّه .

وثانية النِّقاط التي ينبغي التنبُّه لها هي « المصادر التاريخية » التي يستقي منها الباحث أو الكاتب « مادته الخام » ، التي يودُّ أن يعيدَ عرضها على قراء العصر ، فطبيعة الفترة التي كتب فيها مَصدر من المصادر التّاريخيَّة تملي عليه منهجًا معينًا في طريقة التفكير وفي إيراد الأخبار ، وفي التثبت أو عَدَم التثبُّت ، وفي تَرْتيب هذه الأخْبار ، وفي إثارة ألوان مُعيَّنة من القَضايا ، قد تكون لها أهمية معيَّنة في عصرها ، وقد تقلُّ أهميتها أو تَخْتفي في عصرنا ، ثم في اللغة التي تكتب بها هذه الأخبار والآراء والقضايا من حيث المفردات والتراكيب ، وهذه الخصائص كلها تَجْعل من المصادر القَديمة مادة ليست قابلة للاستيعاب والتمثل عند كل الناس ، وإنما تحتاج إلى قدرات معينة وإلى قارئ

مُؤهَّل ، يستقي منها العناصر الصالِحة ويعيد تقديمها بلُغة العصر . وإذا صحَّ أن تُشبَّه هذه المصادر التاريخيَّة بالنسبة للقارئ العادي في عصرنا ، فهي أشبه ما تكون بالنِّفط الخام الذي تجتمع فيه كل عَناصِر الفائدة ، لكن الاستِفادة الكامِلة منْها تتطلَّب خبرة معينة تصفي منها عَناصر لوقود الرّاكِب الطّائر وأخرى لوقود الرّاكب السائر وغيرها للطّاقة المحركة أو الإضاءة الكاشفة ، وتدخر عَناصر أخرى لألوان من الاستخدامات في الحياة ، مفيدة في ذاتها ولكنَّها مضرة غاية الضرر إذا خلطت بالعَناصر الأخرى أو قدمت في غير معرضها .

وإذا تحقق الهدف أو جزء منه على هذا النحو ، وذلك كما قلت هدف يحتاج إلى تضافُر الجُهود وتعاوُن الباحِثين وتعدُّد المحاولات وفتح باب المناقشات وتجاوز بعض السلبيات ، فإنه يمكن أن يؤدي إلى ازدهار ثقافي عظيم ، ذلك أن وجدان الشباب وفكرهم وتصورهم لغدهم إنما يتشكل جميعه من خلال وضوح تصورهم لماضيهم ، وذلك شيء لا بد أن نعترف أننا بحاجة إلى بذل المزيد من الجهد في مضماره . ومن الواضح أن إقبال القارئ العام عندنا على قراءة التُّراث والاستِفادة منه إقبال محدود إذا ما قيس مثلا بالقارئ الأوربي المعاصر ، الذي يقبل على تُراث أرسطو وأفلاطون ودانتي وباسكال وشكسبير وجوته بحماس ملحوظ - بعد أن يَسَّر له الباحِثون وسائل الإقبال عليه وصفَّوه له وبسطوه - بل إنه ليمكن أن يلاحظ إقبال جانب كبير من شبابنا على ذلك التراث الأوربي أكثر من إقبالهم على تراثنا العربي والإسلامي ، ولا ينبغي في هذا المجال أن نُسرع بتوجيه اللَّوم إلى الشَّباب الْمُنصرِف أو إلى القارئ غير المقْبِل ، إنما ينبغي أن نلفت النظر جميعًا إلى الجهود التي ينبغي أن تبذل في سبيل تَذْليل هذا التراث وإعادة عرضه بلغة العصر .

وقد يكون من المفيد في هذا المجال أن أعرض لتجربة علميَّة واقعيَّة قمت بها في محاولة للإسهام مع زملائي الباحثين والدّارسين على طَريق هذا الهدف ، وإعادة عرْض عَلم بارز من أعلام المسلمين في القرن الأول الهجري وهو الإمام جابر بن زيد . وقد صَدر الكتاب الذي جسد هذه التجربة في طبعتين متتاليتين في سلطنة عمان وسلسلة أعلام العرب بمصر . وأنا إذ أستعيد الآن بعضًا من الصُّعوبات التي واجهتني في إعداد الكتاب ، أتصور أن طرحها قد يساعد في تَصوير حَجْم العبء الملقى علينا جميعًا والتعاون في حمله . والمشكلة الأولى التي كان ينبغي تحديدها هي : من أي الزَّوايا ينبغي تَناول إمام جليل مثل جابر بن زيد ، كان في حياته رائدًا في كثير من المجالات مثل الفقه ورواية الحديث والدعوة إلى الله وإلى اتِّباع الحق ورَفْع الظُّلم ، وكان بالإضافة إلى هذا رائدًا في مجال « التَّدوين » ومن خلاله ساهم في نقل « العلم » من المشافهة إلى الكتابة ؛ مُسجِّلاً خُطوة حضاريَّة هامَّة في تاريخ المعرفة العربية ؟

كان تعدُّد جوانِب الشَّخصية في ذاته سؤالاً أول يطرح أمام الباحث ، وكان يمكن بالطبع اللُّجوء إلى الطريقة الموسوعية التي تعالج هذه الجوانِب مُجْتمعة ، لكن تفهم طبيعة القارئ العام المعاصر تدعو إلى تَرْك الأمور التَّخصصيَّة الدَّقيقة لكي تعالج في كتب الفقه أو الحديث أو تاريخ المذاهب مع الاستِفادة منها في عرض الملامح الرئيسيَّة لشخصية العلم البارز ، واختيار مَلمَح منها يكون بمثابة « مفتاح للشخصية » ، وبالنسبة لجابر بن زيد ، كان هذا المفتاح هو حبه الشَّديد للعلم وارتباط حَياته به ؛ ومن ثم جاءَ عنوانُ الكتاب « جابر بن زيد . . حياة من أجل العلم » .

شدني إلى هذا الجانب قربه الشَّديد من الهَدف المنشود ، فالعلم هو جوهر الحضارة سواء في ماضيها أو حاضرها أو مستقبلها ، وهو أكثر النِّقاط تألقًا في

مضمار الرَّبط بين تقاليدنا الموروثة و واقع العالَم من حولنا . وإذا كان أتباع بعض الدِّيانات والحضارات الأخرى يجدون حرجًا في التَّوفيق بين موروثاتهم وبين تقاليد العلم المعاصِرة فيضطرون للتضحية بأحد الجانبين -- فإن أتباع الحضارة الإسلامية لن يجدوا هذا الحرج ، ويمكنهم أن يهتدوا إلى عُمْق الروح العِلمية في تراثهم من خلال مناهج كَثيرة ، قد تكون السّيرة الذّاتية وسير الأعلام من أقربها إلى نُفوسهم .

لكن « العلم » كمفتاح للشَّخصية ، يتمثَّل في صُور ودَرجات متعددة بتعدُّد مراحل العمر ، ومتغيرة تغيُّر ظُروف الحياة المحيطة ، فقد يكون شوقًا في الطفولة ، ورحلة في الشباب ، واستِقْصاء في الكهولة ، وتثبتًا وتدوينًا في فترة الرجولة ، وبثًا وتطبيقًا حكيمًا في كل مراحل العمر المختلفة ، ثم أثرًا حميدًا وذكرًا طيبًا يبقى على مر الأيام . وتلك كلها كانت مراحل عبرت بها حياة جابر أو أحاطت به ، ومن ثم فقد اتخذ منهج السيرة الذي ارتضيناه هذه المراحل نقطة انطلاق . . أضاءتها وبينتها سيرة المعرف به ، وبدت كل نقطة منها وكأنها محور مَوْضوعيّ يكتسي جانبًا من حيويَّته من خلال الاتصال بتجربة ذاتية ملموسة هي تجربة جابر بن زيد .

فإذا كان الشَّوق إلى العلم سُلوكًا محببًا في ذاته ويُرجى أن يغرى به جيل اليوم – فإن قيمته تزداد تألقًا كُلما ازدادت المشقة في سَبيل الوصول إليه . وتتمثَّل المشقة في حالة المعرَّف به ، حين يضاف البُعد الجغرافيّ ومشقة الحركة في القَرن الأول ، فمراكز العلم في هذه الفَتْرة كانت توجد في الحجاز والعراق ، وكان طلبُ العلم على أهل هذه البِلاد وما جاورَها ميسورًا ، لكن مزية الطلب تزداد ولا شكَّ كلما بعدت المشقة ، وأن يكون الطَّلب من الطرف الجنوبي الشرقي للجزيرة في عمان ، وهي التي كانت تمثِّل « الفج العميق » في

ذلك الزَّمن ، فإن ذلك يزيد مزية الشَّوق إلى العلم نُصوعًا وتألقًا .

أما الرحلة في سبيل العلم ، فقد تتبع منهج السيرة في سَبيل إبرازها خطين رئيسيين من خُطوط الرِّحلة القديمة البرية أو البحرية ، أحدهما يتجه من جنوب الجزيرة في عدن إلى العراق مرورًا بعمان سواء من خلال طريق « الأسوار » البري أو رِحْلات الخليج البحرية ، والثاني يتمثَّل في الطَّريق الصَّحراوي بين البَصْرة والحِجاز ، والذي عُرف فيما بعد جغرافيًا باسم « طريق زبيدة » ، ومن خلال تتبع الحركة على هذين الطَّريقين ، أمكن تتبُّع أهم ملامح وسمات الحَركة العلميَّة الإسلاميَّة في القرن الأول من حيث التلقي والتثبت والمناقشة والإفتاء والرِّواية والرَّأي ، وهي كلها مجالات برز فيها جابر بن زيد من خلال لِقاءاته بكبار الصَّحابة في عَصْره ؛ من أمثال أم المؤمنين عائشة وعبد الله بن عباس وعبد الله بن عمر وغيرهم من الصَّحابة ، رَضي الله عنهم أجمعين ، وكذلك من خلال لقائه بأعداد كَثيرة من الصحابة والتّابعين الذين وفدوا على البصرة التي كان قد اختارها مستقرًا له ، وقد تتبعنا هذه الأعداد إحصاء وتصنيفًا بما يُساعد على رسم المناخ العلميّ للأخذ والتلقّي والنِّقاش ، وهو المناخ الذي يمكن لملامح الشَّخصية المعرف بها أن تزداد وضُوحًا في إطاره .

أما قمة العَطاء العلمي الذي منحته هذه الشخصية ، فقد تمثَّل في إرسائه لأداة من أدوات العِلم والحضارة وهي « الكتابة » والتّدوين كوسيلة لنقل العلم ، ذلك أن الوسيلة التي كانت شائِعة من قبل كانت « المشافهة » وحْدَها ، وكان القول الشّائع عند سلف جابر ومعاصريه : « نحن لا نكتبُ ولا نكتمُ » ، وكان للحِرص على المشافَهة وحدها دوافعها المشْروعة دون شكّ ، لكنها كانَت تحدُّ كثيرًا من حركة المعرفة في مجتمع يتعطَّش إليها ، ومن أجل هذا كانت الخطوة الجريئة التي أقدم عليها جابر بن زيد عندما دوَّن « الديوان » ،

وهو أول كتاب يدونه عالم مسلم ، وقد عقدت الدِّراسة فصلاً مطولاً لهذه الخُطوة التي مر عليها القدماء عابرين ، وبينّا القيمة الحضارية لفِكرة التدوين كما اهتدى إليها جابر ، وأشرنا إلى ما يمكن أن تذكر به من خطوات في مجال العلم الْمُعاصر ، وإلى مكانتها في كل حُقول المعرفة الإسلامية السابقة ، ولقد ساعد هذا التَّركيز مرة أخرى على إبراز قيمة العلم كمفتاح للشخصية المعرف بها وعلى تقريبه من القارئ المعاصر . وتتابعت خطوات الدراسة بعد ذلك تتقصى الملامح التي يمكن أن تستخلص من أعْلام التُّراث لكي يستضيء بها المعاصرون ، فوقفت عند « سلوك العالِم » وتتبعته من زوايا ثلاث ، سُلوكه إزاء الفُقَراء والضُّعفاء ، وسلوكه تُجاه العُنف والظُّلم ، ثم ملامحه الإنسانية في محيطه الصغير في البيت والأسرة . وتبين أن جابرًا في سبيل هذا كله ضرب أمثله رفيعة المستوى ، يتمتع القارئ العصري بالتعرُّف عليها ، ويستفيد من الاهتداء إليها ، ثم تتسرب إلى نفسه سلوكًا وقدوة دون أن يكون المدْخل إليها النصيحة أو الوعظ أو الإرشاد ، وإنما يكون الدافع الإعجاب الذي يتولَّد في نَفس الشَّخصية تجاه النموذج الْمُعرف به ، وهو جزء من مهمة فن كتابة سير الأعلام يفترق به قليلاً عن مهمة التَّاريخ المباشر ، أو مهمة فن الوَصايا والوعظ والإرشاد ، وإن كانت كلها فنونًا تلتقي في النهاية في محاولة الإفادة والمتعة على تفاوُت نصيب كل فن من هذين الهدفين .

في هذا الإطار ظهر لنا جابر عالِم الفُقَراء ونصير الضعفاء من الأكّارين والحمالين ، يجفِّف دُموعهم ويرفع الظُّلم والسخرية عنهم ، ومُطعِم الجَوْعى خير ما عنده إذا أصابه الخير ، وهو الزّاهد دائمًا تُجاه ما لدى الغير ، والمتعفف عن قبول الهدايا ، والباحث عن الرزق الكفاف ، وهو الذي يحمل العلم والفتوى إلى المرضى حيث لا يستطيعون الحراك ، والضُّعفاء حين يقعد

بهم الخور ، والنِّساء حين لا يتمكَّنَّ من وُلوج مجالس العِلم ، وهو أمام هذه الرِّقة وخفض الجناح حريص على وحدة الصَّف وجمع الكلمة والبَحْث عن مَواطِن الاتِّفاق ، ولكن ذلك لا يدعوه إلى السُّكوت عن أصل يُخالِف أو حرمة تُنتهك ، وها هو يخرج إلى جَماعة من الخَوارج كانوا قد استحلوا دِماء مخالِفيهم من الْمُسلِمين ، فناقَشَهم عَلانية على مسمع من النّاس وألزمهم الحُجَّة وبرئ من فعالهم .

وسُلوكه كذلك أمام جبار عَصْرِه الحَجّاج بن يوسف الثقفي كان سلوكًا محسوب الخطوات ، وهو ما دعته الدِّراسة سلوك الحكمة في مواجهة العنف وعقدت له فصلاً مطولاً يشف عن ذكاء العلماء وعدم تهوُّرهم ؛ حفاظًا على رسالة خالِدة يودون إبلاغها للأجيال من بَعدهم ؛ وحرصًا على عدم ضَياع دَعْوة الحق أمام لحظة تهوُّر طارِئة . وفي المقابل كانَ سلوكه في محيطه الصَّغير في البيت مشعًا بالأُلْفة والمودة ، وإعطاء النموذج الحي أمام أبنائه وآله لما يدعو إليه من مبادئ وقيم .

هذه هي ملامح الصورة العامة التي حرصت كتابة السيرة الذاتية لعَلَم من أعلامنا على استخلاصها من الْمُتاح من المصادِر التّاريخيَّة لتقديمها نموذجًا حيًا أدبيًا للقارئ الْمُعاصِر . لكن المشكلة ، كما قلت في البداية ، أن التعامل مع المصادر التّاريخية في هذه النّاحية ليس ميسورًا دائمًا ، والمعْلومات الواردة بها تتراوح أحيانًا بين الندرة حين تحتاجها والوفرة غير المطلوبة في مواقف أخرى تثير قضايا أصبحت تاريخيَّة ، وقد يكون استحضارها ومُناقشتها في ذاته غير مساعد على الهدف الذي أشرنا إليه في بداية المقال .

وجزء من نُدْرة المادَّة التاريخية يتصل عادة بمرْحلة الطفولة والشباب من حياة الأعلام ، وهي المرحلة التي لم يكونوا قد عرفوا الشهرة فيها بعد ،

وغالبًا ما تهمل مصادر التاريخ هذه الفترة وتصبح سنوات الميلاد نفسها موضع اختلاف شديد ، على حين يتم الاتفاق غالبًا على سَنوات الوفيات ومن أجل هذا تؤرخ كثير من الكتب للعلماء من خلال « وفيات الأعيان » لا من خلال سَنوات ميلادهم . وهكذا كان الشأن بالنسبة لجابر بن زيد الذي ترددت سنة ميلاده بين ١٨ ، ٢٢ هـ ، أما المناخ الأسري المحيط والطفولة بأكملها فلم يكتب عنها سطر واحِد في كل المراجع ، وهنا يحس منهج السّيرة الذاتية بفجوة لا يمكن تخطّيها ، خاصّةً وأن فترة الطفولة من الفترات التي يمكن أن تقدم تفسيرًا لكثير من أحداث العُمر التّالية . لكن بالإمكان من النّاحية العلميّة اللجوء إلى التَّرتيب المعكوس ، بمعنى استنتاج ملامح الطُّفولة مما كتبته المصادر عن الفترات التالية لها من ناحية في حياة المعرف به ، وما كتبته المصادر التاريخيَّة عن الفَترة الزَّمنية التي عاش فيها مجتمعه في فترة طفولته . من خِلال هذا المنْهج يمكن اللُّجوء إلى « خيال يطير بجناحين من الحقيقة » في تصوُّر الأحداث التي كان يمكن أن تقع على ضوء الأحداث التي وقعت ، وهذا هو المنهج الذي اعتمده الفصل الأول من كتاب « جابر بن زيد : حياة من أجل العلم » وقد حمل هذا الفصل عنوان « عمان والشوق إلى العلم » .

وجزء من زيادة المادَّة التَّاريخيَّة ، يكمن في التَّكرار . وإيراد الخَبر الواحد في صور مُتَعدِّدة ، أو إيراد معلومات متضاربة ، أو روايات غير ممحصة ، وخاصَّةً فيما يتعلَّق بالمذاهب الدّينية ، وهي قضية شائكة يتعرَّض لها كل من يقترب من هذه الفترة التّاريخيَّة الحسَّاسة في القرن الأول الهجريّ ، وتهدِّد بإفساد متعة الحوار في كثير من الأحايين . وكان منهج السّيرة الذي اتبعه الكتاب ، ومفتاح الشَّخصية الذي اتَّخذه محورًا ، يتطلب الابتعاد قدر الإمكان عن نقاط الخِلاف التي من حقها أن تأخذ مكانها بالتفصيل في كتب

المذاهب والمناقشات التّاريخيَّة ، وقد أشرت من بينها في المقدمة إلى كتابين هامين مُعاصرين استوفيا النّقاش في بعض هذه المسائل التاريخية ، وخاصَّةً فيما يتعلَّق بصلة جابر بن زيد بالإباضية ، وهما كِتاب الدكتور عَوض خليفات عن « نشأة الحَركة الإباضية » ، وكتاب الدكتور « يحيى البكوش » عن فقه الإمام جابر بن زيد . وإذا كان منهج « مفتاح الشخصية » الذي اتبعته الدِّراسة قد ابتعد عن هذه القضايا ، فإن جانبًا من خُطّة السلسلة التي كان الكتاب أول إصدار فيها ، كان يتطلَّب إيراد النُّصوص الرئيسية التي تناولت الشَّخصية في كُتب القدماء ، تشجيعًا للشَّباب على البحث ، وإيصال المصادر إليهم ، وخاصَّةً تلك التي لا تتوافر لهم بسهولة . وانطلاقًا من هذا المبدأ ، لجأت الدِّراسة في ملحق توثيقي في نهاية الكتاب إلى تصوير ما كتب عن جابر بن زيد كما هو دون المساس به – كما تقضي الأمانة العلميَّة – في المراجع الكبرى من كل الاتجاهات من القرن الثّالث الهجريّ حتى القرن الرّابع عشر الهجريّ . وفي هذا الإطار صورت نصوص من طَبقات ابن سعد وكتاب « المعرفة والتاريخ » لليسوس وكتاب « حلية الأولياء » للأصفهاني وكتاب « طبقات المشايخ » لأبي العباس الدرجيني ، و « تهذيب الكمال » للحافظ أبي الحجاج المزي ، و « تذكرة الحفاظ » للذهبي و « سير أعلام النبلاء » للذهبي ، و « البداية والنهاية » لابن كثير ، و « تهذيب التهذيب » لابن حجر العسقلاني ، و « العقود الفضية في أصول الإباضية » للشيخ الحارثي .

ولقد اتفقت النُّصوص التي تركت كما هي أمام القارئ بتداخلاتها وتكرارها وغناها ، شأنها في ذلك شأن مادة النفط الخام كما أشرت من قبل ، والتي كان لا بد أن نعرض على القارىء بعض نماذج منها ليعلم مدى المجهود

الذي ينبغي علينا جميعًا أن نبذله في التكرير والتَّصفية والاستخلاص – أقول اتَّفقت هذه المراجع على تَقْديم صورة ناصعة من كل الزوايا لجابر الفقيه المحدث العالم الوَرع ، لكن ابن سعد وهو أقدم هذه المراجع أورد رواية واضحة الضعف ، وقد سرت من بعده في معظم المراجع ، ما عدا المراجع الإباضية التي أوردنا نُصوصها في نفس الملحق كردّ غير مباشِر عليه ، وكتعويد لشباب الدارسين على المقابلة بين الآراء المتعارضة . ومُجْمل الرواية أن جابرًا سئل في مرض موته وأثناء احتضاره عن انتساب الإباضية إليه فتبرأ من ذلك ، وأن واحدة من النِّسوة اللائي كن يتلقين العلم على يديه روت أنه لم يخبرها عن أن له صلة بالإباضية ، وهذه الرِّواية التي تسربت بطرق مختلفة في المراجع شبعت مُناقشة ودحضًا بالإضافة إلى أنها واضِحة الضعف . ومن الردود غير المباشرة ، النَّص المطول الذي أوردته الدراسة للشيخ أبي العباس الدرجيني من كتاب طبقات المشايخ ، والذي ترجمَ فيه لجابر في القرن السّابع الهجري على أنه : « أصل المذهب وأسه الذي قام عليه نظامه ، ومنار الدين ومن انتصبت به أعلامه » ، وكذلك النَّص المطول الذي أوردته الدِّراسة أيضًا من كِتاب « العقود الفضية في أصول الإباضية » للشيخ سالم بن حمد الحارثي ، والذي ترجم فيه لجابر تحت عنوان « باب في التابعين وإنشاء المذهب الإباضي » والذي يتحدَّث فيه عنه على أنه « بحر العلم وسراج الدين ، أصل المذهب وأسه الذي قامت عليه آطامه » . وقد أضاف العالمان الجليلان الدكتور خليفات والدكتور بكوش أثناء مناقشتهما لهذه الرِّواية حججًا عقليَّة زادت من إضعافها ، فليس يعقل أن يكون الحسن البصري – كما تقول الرواية – وهو صَديق جابر الحميم – كما ركزت على ذلك دراستنا – ليس يعقل أن يَطْرح الحَسن على جابر في مرض الموت سُؤالاً عن معتقده ، كأنه لا يدري ما هو حتى هذه اللحظة . ولكن

الرواية التي ارتضيناها نحن وأوردناها في هذا الشّأن ، تظهر إلى أي حد كان سمو النقاش بين عالمين جليلين في آخر لحظات الدنيا بالنسبة لأحدهما ، كما أن إنكار سيدة لأمر يتصل بالمذاهب في عصر يقوم على التخفي من الجبابرة ، هو إنكار لا ينهض دليلاً على شيء .

هذه بعض الصُّعوبات التي تقابل الدّارس في مجال التعامُل مع المصادر التاريخية نُدْرة أو تزيدًا ، لكن يبقى أن الهَدف السّامي الذي ينبغي أن يكون نصب أعيننا ، وهو ربط الشَّباب بالقيم الأصيلة في تراثنا ، وجَذْبهم برِفْق إلى النَّماذج المتألقة فيه ، هذا الهدف يستحق أن نبذل في سبيله المزيد من الجهد ، حتى تطلَّ علينا شخصيات التاريخ كما رأينا نموذجًا منها في شخصية جابر بن زيد ، هادئةً وديعة ، فيها دأب الحِرْص على المعرفة والسَّعي إليها وتطوير وسائلها ، وفيها إلى جانب ذلك التحلي بالعِلْم استيعابًا وسُلوكًا وإخلاصًا وخدمة حقيقة للنَّفس البشريَّة وسموًّا بها في السر والعلن .

الباب السادس
من أعلام عصر الإحياء

الفصل الأول

علي مُبارك ونمو الشَّخصية المصرية في القَرن التَّاسع عشر

جسد علي مبارك خلال رحلة حياته التي قاربت سبعين عامًا (١٨٢٤-١٨٩٢) فصولاً رائعة من سعي « الشخصية المصرية الحديثة » لاستكمال نموها ، والبحث عن وظيفتها ودورها فوق أرض وطنها الذي كادت تنمحي فيه مَلامح هذه « الشخصية المصرية » ذاتها لقرون عديدة . من هذا المنطلق تبدو أهمية أحلام الشَّخصية المصرية في القرن التاسع عشر ممثلةً في جهود علي مبارك ، وهو يطرح التساؤلات الحضارية الكبرى التي ما زلنا نطرح الكثير منها حتى اليوم .

كان تساؤله الكبير الذي نبت في رأسه منذ الصِّغر ، هو العلاقة بين الأرض وأبنائها ، وهل هم تبع لها أو هي تابعة لهم ، وفي عصر علي مبارك

لم يكن يظهر في كراسي الحُكم الصَّغيرة والكبيرة إلا أصحاب الوجوه البيضاء من الأتراك وتابعيهم ، ومن هنا فقد كانت دهشته بالغة عندما وجد وجهًا « أسود » يحتل مركز المأمور لزراعة القُطْن بنواحي « أبو كبير» بالشرقية . وكان السؤال الذي شغل باله : ما معيار الوُصول إلى الحكم الذي مكن لهذا الرجل أن يكون مأمورًا ؟!

وقد سجل في سيرته الذاتية حواره مع أبيه حول هذه القضية ، يقول : « ولما سهرت مع والدي ليلاً جعلت كلامي معه في هذا المأمور ، فقلت له : هذا المأمور ليس من الأتراك لأنه أسود ، فأجابني بأنه يمكن أن يكون عبدًا عتيقًا . فقلت له : هل يكون العبد حاكِمًا ، مع أن أكابر البلاد لا يكونون حكامًا ، فضلاً عن العبيد ؟ فجعل هو يجيبني بأجوبة لا تقنعني ، فكان يقول : لعل سبب ذلك مكارم أخلاقه ومعرفته . فأقول : وما معرفته ؟ فيقول : لعله جاور بالأزهر وتعلم فيه . فأقول : هل التعليم في الأزهر يؤدي إلى أن يكون الإنسان حاكمًا ؟ ومن خرج من الأزهر حاكمًا ؟ فقال : يا ولدي ، كلنا عبيدُ الله ، والله تعالى يرفع من يَشاء . »

وقد طرح الأب فكرة العلم الذي قد يكون سببًا للرُّقيِّ والوصول إلى الحكم ، وكان العلم وقتها يتجسد في الأزهر وحده ، وهنا تساءل الصبي « ومن خرج من الأزهر حاكمًا ؟» لكنه في الوقت ذاته واصل الاستِقْصاء من خلال « حالة خاصة » لكي يهتدي إلى استيعاب « فكرة عامة » ، فظل يسأل إلى أن عرف أن « عنبر » أفندي « مشترى ست من السِّتات الكبار مرعيات الخواطِر ، أدخلته سيدته مَدْرسة قصر العيني ، وفيها يتم تَعليم الخَط والحِساب واللغة التركية وغير ذلك ، وأن الحُكام إنما يؤخَذون من المدارس ، فحينئذ جال في صدري أن أدخل المدارس ، وسألته هل يدخلها أحد من الفلاحين ، فأفادني أنه يدخلها بالواسِطة ، فشغل ذلك بالي ، ومع ذلك لم تفتر همتي . »

ومنذ هذه اللحظة اتَّخذ علي مبارك قراره ، الذي كان في الواقع قرارًا للشَّخصية المصرية في سعيها لتُمسِك بزمام أمورها ، وهو سُلوك طريق « العلم الحديث » ممثلاً في مدرسة قصر العيني التي تهتم بعلوم العَصْر .

لقد جسد هذا القرار مبدأ و واجه عقبات ، جسد مبدأ « السعي للأخذ بدلاً من الرِّضا بالمنح » وهو مَبْدأ يَقِف على أولى دَرجات الشُّعور بالحريَّة والتطلُّع الى جانب من الحَقَ نشدانًا لحَياة أفضل ، ذلك أن التَّعليم لم يكن متاحًا ، والقَدر الذي كان مُتاحًا منه تمثَّل في نموذج كان قَريبًا من علي مبارك ، وكان من شأنه أن يحذو حذوه ، وهو نموذج « فقيه القرية » . وامتدت نظرة الصبي من أسرته الصَّغيرة إلى مجتمعه الكبير ، فرأى أنه لاخلاص إلا من خلال « العلم الحديث » .

وهنا تبرز العقبات التي تفصِله عن بداية الهَدف ، وهي عَقبات يصفُها بالتفصيل في سيرته الذاتية التي كتبها في كتابه « الخطط التوفيقية » وطبعها واحِد من أبناء عصره ، هو محمد بك دري الحكيم ، في كتاب مستقل سنة ١٨٩٣ تعبيرًا عن عرفان عصره لقدره . وفي هذا الكتاب يصف علي مبارك في واقعية وتواضُع ما لاقاه في صباه من عقبات وإخفاق وتعثُر وفَشل وإصرار . لقد تَعلم القراءة والكتابة على رجل من « برنبال » يسمى أبا عسر ، ثم واصل بعد وفاته في كُتاب الشيخ أحمد أبو خضر الذي كان صاحب عصا غليظة نفرت الصبي من كُتّابه وكادت تنفره من التعليم جملة .

ومع ذلك تستمرّ رحلة الْمُعاناة نحو الهدف البعيد ، فيعمل الصبي عند واحِد من كتبة المساجين ، ويفشي أسرار الرَّشاوى ويُطْرَد ، ويعمل مساعدًا عند كاتِب في مأمورية أبي كبير ولا يرضى عنه الكاتب فيلفق له تُهْمة يلقى به على أثرها في السِّجن ، ويخرج ليسمع بحِكاية مَدْرسة قصر العيني مرتبطة بعنبر أفندي ، فَيسيح في البلاد بحثًا عنها ، ويجد في طريقه صبيانًا يتعلمون

تحت ظل شَجرة في قرية مِنية أبو العز فينضمُّ إلى مكتبهم وينافسهم بحسن خطه . ويعلم أن نجباء المكاتب يمكن أن ينضمّوا إلى مدرسة قصر العيني بلا واسِطة فيزداد تمسُّكه بخيوط الحلم ، لكن الأب الحزين يهتدي إلى مكان الابن الهارب ، وينجح في القبض عليه ، ويعود به إلى الدّار ليحبسه فيها أيامًا طوالاً ، ولكنه ينتهز الفرصة ليهرب مع « دواته وأدواته خائفًا يترقّب » ، وحين يصل مرة أخرى إلى « منية أبو العز » يتمسّك بجدران المكتب ويواصل به الدراسة حتى تصل لجنة قصر العيني ، فيُخْتار من بين نُجباء التلاميذ ، وعند ذلك كما يقول « بكى والدي كثيرًا وأغرى عليَّ جماعة من المعلمين وغيرهم ليستميلوني (لعدم الذَّهاب) فلم أصغ لهم ، وكان ما قدر الله ولاراد لما قدره . »

لقد سعى إذن للوصول إلى أول الطريق الذي حلم به ، على غير نموذج سابق أمامه يحتذيه ، ولم تهن عزيمته وهو صبي رغم كثرة العقبات التي اعترضته ، وأحس أن العَصْر يتطلَّب من الشَّخصية المصرية ألا يكون غاية همها في طلب العلم ، إذا طلبه نفر من كل طائفة ، الوصول إلى نموذج « فقيه القرية » على جلاله ، فلقد كانت متطلَّبات العصر تلقي على كاهل الشخصية القومية أعباء أخرى كثيرة في مجال المعْرفة ، وتغير من مفهوم « طلب العلم » ومعنى « العُلماء » كما فهمته عصور الركود ، وكان هذا التغير الجذري قد أدركه الشيخ رفاعة الطهطاوي الأزهري قبل ذلك بسنوات ، عندما تحدث في كتابه تَخْليص الإبريز في تلخيص باريز عن مفهوم العلم الذي يساعد على الحضارة والرقيّ كما لمسه في أوربا ، وأنه ليس العلم الديني وحده ، يقول رفاعة : « وأما علماؤهم فإن لهم منزعًا آخر لتعلمهم تعلمًا تامًا عِدَّة أمور واعتنائهم زِيادة على ذلك بفَرْع مَخْصوص ، وكشفهم كثيرًا من الأشياء ، وتجديدهم فوائد غير مَسْبوقين بها ، فإن هذه عندهم هي أوْصاف العالم ،

وليس عندهم كل مدرس عالمًا ولا كل مؤلف علامة . . . »

وإذا كانت كلمات رفاعة قد وضعت أساسًا واضحًا لنَوْع العلم الذي ينبغي أن تسعى إليه الشخصية المصرية نشدانًا للنهضة ، فإن علي مبارك قد ربط هذا العلم المنشود بالوصول إلى زمام الأمور ، وقرر بنَفْسه أن يخوض التجربة ، ويتحمَّل وهج نيرانها الأولى ، لكنه لم يفكِّر في أن يخوضها غاية في ذاتها ولكن وسيلة لتذليل الطريق أمام الأمة ، ومن ثم فإنه عندما اجتازها وصارَ من المصْريين « الفلاّحين » القلائل الذي وصلوا إلى الحكْم ، لم يصنع كما صنع بعض رفاقه الذين تشبهوا بالطَّبقة التُّرْكية الحاكمة ، وصاهروهم وصاروا أقْسى على المصْريّين منهم ، ولكن علي مبارك بقي ممثلاً للشخصية المصرية في الحكم ، يفتح باب بيته الرَّحب في الحِلمية كل مساء ليلتقي فيه مِئات البُسطاء يناظِرونه ويناقشونه ، وعندما يحضر رئيس الوزراء مصطفى رياض باشا ذات مساء إلى بيته ، يخوضُ في جُموع النّاس ، ويسأل علي مبارك مستنكرًا : ما هذا ! فيقول له : « يا دولة الرئيس ، أنا في بلد يهاب النّاس فيه أن يخاطبوا مُعاون إدارة ، أو مأمور مركز ، أو أي موظف حكومي ، فإذا نحن جرأناهم علينا وخاطبناهم وخاطبونا ، أمكنهم أن يُخاطبوا الموظّفين في غير هيبة وتعودوا أن يطالبوا بحقوقهم . »

ومن أجل الوصول إلى هذا الهدف ، رأى علي مبارك أن يضع تخطيطًا دقيقًا لتعليم الأمة وتثقيفها ، وهو تَخْطيط وضعه وأشرف عليه وتابعه ونفذه ، وحقق نتائج أقل ما يقال عنها ما وصفته الإحصائية الفرنسيَّة التي وضعت سنة ١٨٨٠ لمستوى التعليم في العالم ، والتي انتهت إلى أن مستوى التعليم في مصر يتقدَّم عن مستواه في روسيا العظمى مَرّتين ونصفًا ، وهذا النظام التعليمي المحكم كان يتدرَّج من الكُتاب إلى المدرسة إلى الجامعة إلى المكتبة في تخطيط دقيق ، نحن في حاجة إلى الوقوف أمامه لاستلهام أسرار بعض

خطوات الشخصية المصرية في القرن التاسع عشر ، وهي تتحسس طريق النمو والاستقلال .

تتعدد الوسائل التي يتبناها المستنيرون من أبناء الأمم لإحداث انتقال جذري في مراحل التطور الحضاري التي تمتد فيها أحلام شعوبهم بحثًا عن غد أفضل ، ولقد عرف تاريخ مصر الحديث منذ بدايات القرن التاسع عشر كثيرًا من هذه الوسائل ، بعضها راديكالي يسعى إلى التغيير الجذري ويصطنع له وسائل القوة المادية ، سواء تمثلت في قوة الجناح أو قوة السَّواعد أو قَعْقعة السلاح ، وسواء انطلقت من ردهات المساجد أو ساحات الكنائس أو قاعات الدّروس أو ثكنات العسكر ، حاسرة أو متدرعة بالخوذات أو العمائم أو النقاب ، ولا شك أن هذا كله كان له دوره الهام في تحريك تاريخ مصر من عصور المماليك والسُّخرة والاحتلال إلى مشارف العصر الحديث ، ومحاولة استكمال الشخصية القومية لملامح استقلالها .

وإذا كانت بعض هذه الوسائل الراديكالية تحقق أحيانًا نتائج سريعة ملموسة ، فإن هذه النتائج ذاتها تعرضت في تاريخنا القومي لمجموعة من الانتكاسات ؛ من عسف الضباط الشراكسة إلى تثبيت الاحتلال الإنجليزي ، ومن قسوة الحماية البريطانية إلى الرضا باستقلال شكليّ ، ومن معاهدة الجلاء إلى الاحتلال الإسرائيلي ، ومن مُعاهدة السلام إلى فقدان جانب كثير من الهوية القوميَّة . هذه الانتكاسات في مجملها لا تلغي جانبًا كبيرًا من الإنجازات التطورية التي أحدثتها بعض هذه الوسائل ، غير أن تاريخنا القومي شهد إلى جانب ذلك ، وسائل ليبرالية تسعى إلى نفس ما تسعى إليه الوَسائل السّابقة من رغبة في التَّغيير وحلم بغد أفضل ، وقد تتعاون النتائج الإيجابيَّة لهذين اللونين من الوَسائل معًا ، كما تنسحب الآثار السلبية لأحدهما على الآخر كذلك . ولقد كانت الرغبة في تعليم الأمة في مُقدِّمة وسائل التغيير في

العصر الحديث ، لا في تاريخنا فقط ولكن في التاريخ العالمي كله ، وبقدر ما استطاعت أمة ما أن تنجز خطوات جادة على هذا الطَّريق ، استطاعت أن تحتل مكانها في العصر الحديث ،وبقدر ما تعطلت المسيرة وتشتت الجهود ، كان نصيب الأمة من التخلف والركود . ومن الحقائق التاريخية في هذا المجال أن مصر كانت من أسبق الدول التي بدأت ، خارج نطاق الحزام الأوربي ، تجربة طموحة في اللحاق بركب الحضارة الحديثة من خلال التعليم ، وأنها في النصف الأول من القرن التاسع عشر كانت متقدمة على اليابان ، التي أرسلت وفودًا لها ، في عهد محمد علي ، للاستفادة من التجربة المصرية في التحديث ، وأنها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت متقدمة على روسيا العظمى التي كانت نسبة التعليم فيها سنة ١٨٧٨ ، كما يقول جلبير دي لانو ، مائة وخمسين طالبًا من كل عشرة آلاف من السكان ، على حين كانت النسبة في العام ذاته في مصر ٣٧٢ من كل عشرة آلاف ، بفضل سياسة علي مبارك التعليمية . ولسنا بحاجة إلى المقارنة بين ما آل إليه التعليم وعائداته في كل من اليابان وروسيا ومصر .

والواقع أن علي مبارك يعد بحق « مهندس » السياسة التعليمية الواعية الرامية إلى إحداث نهضة شاملة في الأمة ، وهي السياسة التي تدين لها كثير من الجوانب الإيجابية في واقعنا التعليمي اليوم ، وينبغي أن يناقش على ضَوْء منها كثير من الجوانب السَّلبية أيضًا ، ولقد يقال : إن مسيرة التعليم الحديث بدأت في مصر في عهد محمد علي في الجيل السابق لعلي مبارك ، وإن أول بعثة من أبناء المدارس الحَديثة ذهبت إلى فرنسا ، ومعها رفاعة الطهطاوي سنة ١٨٢٦ ، أي بعد عامين فقط من ولادة علي مبارك ، وأنه هو نفسه تلقى نصيبه من التعليم في ظل هذه السِّياسة ، فأين مكان ريادته للحركة التعليمية إذن ؟

والواقع أن طبيعته الهادئة ونظرته الثّاقبة ، استطاعت أن تصحّح من بعض المسارات الخاطئة لهذه الحركة ، والتي كانت قد دخلت بها بالفعل في طرق مسدودة . ولَمّا يمضِ على نشأتها أكثر من ثلاثة عقود ، كان محمد علي قد وجد في مصر لونًا عريقًا من التعليم ممثلاً في الجامع الأزهر الذي كان منارة للعالم الإسلامي كله في العصور الوسطى ، والذي خرج مجموعة من العلماء المستنيرين الشجعان الذين ساهموا في رفع الظلم عن الأمة وإسماع صوتها ، وكان لهم دخل كبير في جلوس محمد علي نفسه على كرسي الولاية ، لكنه أدرك مدى خطورة الاهتمام بهذه المؤسسة العلمية الاجتماعية ، فتركها تقع فريسة لألوان من ضمور الخلايا ترتد بها شيئًا فشيئًا نحو مزيد من الجمود الفكري والتّجاوُز الاجتماعي ، وأنشأ لونًا من المدارس العسكرية التي توضع في خدمة الجيش والتي قد يختار لها بعض أبناء الفلاحين ، وإن كان يفضل عليهم أبناء المتمصّرين ، ويخضعون جميعًا في النهاية للون من النظام الإنكشاري ، يعزل فيه هؤلاء التلاميذ عن منابتهم عزلاً تامًا ، وتغير في كثير من الأحيان أسماؤهم لكي يصبحوا أبناء للدولة لا لآبائهم أو قُراهم ، على حين كانت تشيع في أسماء علماء الأزهر من قبل أسماء القرى والمدن المصرية ، كالسيوطي ، والدسوقي والطهطاوي والدمنهوري والجيزاوي والسكندري والدمياطي وغيرهم .

ولقد ظل علي مبارك نفسه وهو يسلك هذا النظام التعليمي لا يرى أهله أربعة عشر عامًا . ولقد كان من شأن هذا النظام في التعليم الإنكشاري أن يغرس في عقل المتعلم الطاعة والولاء للنظام أولاً ، وهو مبدأ حجب كثيرًا من تفاعلات الفكر في رؤوس المثقفين المصريين أجيالاً عديدة ، لكن هذا المبدأ أيضًا بث الرعب في قلوب كَثير من النّاس خوفًا من اختيار أبنائهم للالتحاق بهذا النوع من التعليم الإنكشاري . وقد سمعنا من قبل نحيب والد علي

مبارك وهو يرى ابنه وهو يساق إلى مدرسة قصر العيني ، ولم يكن هذا خوفًا من التّعليم أو الاغتراب في ذاته ، فقد تعود المصريّون لأجيال عديدة سابقة أن يرحل أبناؤهم من قرى نائية في أقصى الصعيد أو الدلتا إلى الأزهـــــر « مجاورين » ، وقد يطول الغياب ببعضهم فلا يعود إلا بعد أن يفتح الله عليه بشيء من العلم والرزق ، وبعد أن يجد مكانًا له في مركب تدفع الرياح الطيبة شراعها على صَفحة النّيل ، ويكتب خلال الرحلة ذكرياته وأشعاره عن العلم والاغتراب والحنين .

أدرك علي مبارك هذا الخلل المزدوج المتمثل في ثنائية التعليم بين الأزهر والمدارس الحديثة من ناحية ، وفي تخوف « الأهالي » من إلحاق أبنائهم بهذا النظام الإنكشاري من ناحية ثانية – فكان أن وضع سِياسَة تخطيطية وتنفيذية تحاول معالجة هذا الخلل ، عندما أسند إليه الإشراف على التعليم كليًا أو جزئيًا في فترات مختلفة في عهد عباس وسعيد وإسماعيل وتوفيق ، وإن كانت فترة إسماعيل تُعد من أهمها ؛ ففيها تم وضع التصورات الكبرى وإنجاز المؤسسات التعليمية الرئيسيَّة في مصر .

وإذا بدأنا بالنقطة الثانية فإن قمة جهود علي مبارك التنظيرية تتمثل في الوثيقة الشهيرة التي عرفت باسم « لائحة رجب » ، والتي صدرت في رجب سنة ١٢٨٤ هـ الموافق ٧ نوفمبر سنة ١٨٦٧ م ، وهي اللائحة التي تشكّلت من مُقدمة وخاتمة وأربعين مادة في ثلاثة أقسام ، حاولت في مجملها أن تنقل المدرسة الحديثة إلى المدن الصغيرة والقرى ، بدلاً من انتقال التلاميذ إلى المدارس الإنكشارية في العاصمة أو ذهابهم إلى المعلمين أو الكتبة غير المؤهلين في مكاتب القرى ، وقد عانى هو منهم في صباه بضربه بمقلاة البن التي شجت رأسه ، ودسيسة أدت به إلى السجن ، وكادت أن تقضي على حياته . وقد أراد أن يستفيد من بعض هذه المكاتب الموجودة في المدن الكبرى كالقاهرة

والإسكندرية ، لكن بعد أن يُخضِعها لرقابة الدولة من حيث الرّعاية الصحية وتوحيد المناهج وتسلسل المراحل ، وحتى توحيد الزي المدرسي الذي اهتمَّت به اللائحة ، حين قررت أن يصرف لكل تلميذ عدد (٢ قميص ٢ طربوش ٣ طاقية ٣ صديري غزلية ٣ جلابية ملونة شكل واحد مسدود الصدر بياقة ٢ مركوب جزمة بلدي ٤ شراب أبيض ٣ دكك بالإضافة إلى كبود للشتاء وزر حرير وحزام من جلد بأبزيم أو كمر) .

وحددت اللائحة المناهج التفصيلية والكتب اللازمة لها ، ونصت على أن تنشأ مدارس مركزية في الإسكندرية والقاهرة وبني سويف والمنيا وأسيوط وقنا وطنطا والزقازيق والمنصورة والجيزة ، بل وحددت عدد طلاب المدرسة المركزيَّة بما يتراوح ما بين ٢٢٠ إلى ٣٠٠ يقيمون بالقسم الداخلي ، ويسمح لعدد من التلاميذ في حدود ٢٠ ٪ بالالتحاق بالمدرسة من غير طلاب القسم الداخلي . وبدأت المدارس الصَّغيرة والمتوسطة والكبيرة تنتشر في أنحاء مصر انتشارًا واسعًا كان يؤذن بنهضة حضارية مرتقبة ، فقد بلغت مكاتب القاهرة وحدها لذلك العهد ٢٢٢ مكتبًا ما بين صغيرة وكبيرة ، وبلغ عدد المكاتب في مجملها ٥٣٧٠ مكتبًا في وقت كان عدد سُكان مصر فيه خمسة ملايين ونصفًا ؛ أي أنه كان يوجد مكتب لكل ١,٠٢٨ من السكان ، وبلغ عدد التلاميذ بها ١٤٠ ألف تلميذ بالإضافة إلى تلاميذ المدارس المركزية التي أنشأها علي مبارك على النظام الأوربي ، والتي كان يوجد منها ٢٦ مدرسة ينتظم بها ٤٧٠٠ طالب سنة ١٨٨٠ . وفي العام ذاته ، كما يقول جلبير دي لانو ، كان يوجد بالمدارس العُليا أعداد مبشرة في الطب ١٤٩ ، والصيدلة ٧ والمساحة ٣٩ والفنون المتعددة polytechnique ٥٤ والفنون والصناعات ٥١ والحقوق ٢٣ والألسن ٢٣ ودار العلوم ٦٥ ، بالإضافة إلى طُلاب المدارس العسكرية وعددهم ١٩٨٠ طالبًا عام ١٨٧٣ .

وهذه الإحصاءات هي التي جعلت الباحثين الفرنسيين يقارنون بين نسبة التعليم في مصر ونسبتها في روسيا العظمى في ذلك الوقت ،فيرون أن مصر تفوق بأكثر من مرتين ونصف مرة . ولم يقف وهج النَّهضة التعليميَّة عند حد الواقع الإحصائي ، بل تعداه إلى الطموحات المستقبلية ثقةً من علي مبارك في قدرة التعليم على قيادة الأمة نحو النهضة . فقد كتب في كتابه « نخبة الفكر في تدبير نيل مصر » ، والذي صدر بعد خمسة عشر عامًا من صدور لائحة رجب : « رجعت بلاد المسلمين القهقرى عندما تغلب على الحكم فيها أهل الخشونة والجَهل ، وأن أهل مصر كغيرهم من الأمم الأوربية في قبولهم للصلاح والتقويم ، وإذا سار فيهم حكامهم سيرة الاستقامة والعدل . »

وفي هذا الكتاب دعا إلى ضَرورة اهتمام مصر بالتعليم الزراعي ، ونعى على سياسة محمد علي أنها لم تهتم بالزراعة اهتمامًا علميًا ، وأهملها إهمالاً ، امتدت آثاره وآثار السياسات غير المخططة من بعد إلى أن تصبح مصر وهي مَزْرعة القمح للإمبراطورية الرومانية قديمًا ، في حاجة في نهاية القرن العشرين إلى أن تستورد معظم حاجاتها من الطعام ، وتغامر في كل مرة بفقدان كثير من رصيدها الاستقلالي ، بل إن على مبارك فكر في طرح مشروع لمحو الأمية في مصر وأعد لها خطة ، كما يذكر أحمد شفيق باشا في مذكراته ، أنه قال له : « إني أريد إنشاء مكاتب في الأرياف لتعليم القراءة والكتابة والخط والقرآن ومبادئ الشريعة والحساب إلى القسمة والكُسور ثم دروس الزراعة العلمية . وقد فكرنا في النفقات التي تلزم لذلك فرأيناها طفيفة ، يكفي أن يؤخذ ضريبة على كل فدان (١٥ بارة) سنويًا ، ويمكن الاعتماد في التنفيذ على نحو ألفين من الطَّلبة الأزهريين يوزَّعون على المكاتب . »

إن فكرة الاعتماد على بَعْض طلاب الأزهر لمساعدته في تنفيذ بعض أفكاره التعليمية ، هي التي تقودنا إلى النقطة الثانية في سياسته الكبرى ،

وهي المتمثِّلة في تقريب الفجوة الناشئة من خلال ازدواجية التعليم ، وذلك من خلال إنشائه دار العلوم سنة ١٨٧٢ على غرار مدرسة الكوليج دي فرانس التي رآها في باريس خلال بعثته ، وكان قراره هذا واحدًا من قراراته التي استفاد فيها من حضارة الغرب التي عايشها وحاورها في كتابه « علم الدين » ، في الوقت الذي أصَّل فيه لحضارة مصر الفرعونية والإسلامية في « الخطط التوفيقيَّة » . وعرفت أفكاره المتشعبة التنفيذ من خلال تخطيط علمي دقيق ، يجعل التأمل المتأني في إصلاح مثلثه الحضاري « التأصيل ، والحوار ، والتخطيط » عملاً ممتعًا ومفيدًا .

لم يكن هُناك مفر من التقاء مصر بأوربا في القرن التاسع عشر أمام اندفاع القوى الفتية في الغرب نحو الشرق لالتهامه أو دراسته أو عبوره ، أو حتى لاستعماره .

وأيًا ما كان هدف اللقاء الحقيقي أو المعلن ، فقد استتبع لونًا من لِقاء الثّقافات اختلفت ردود الأفعال إزاءه ، وتشكَّل منها ثلاثة اتجاهات لا تزال قائمة ؛ هي الرَّفض أو الذوبان أو الحوار ، وإلى النَّمط الثّالث ينتمي تيار المفكِّرين المعتدِلين ويأتي في مقدمتهم رفاعة الطهطاوي الذي نشأ في الأزهر ، وكان تعليمه الأساسي أزهريًا ، وعلي مبارك . ولقد عبر رفاعة عن ذلك الاتّجاه من خلال عنوان مَسْجوع اختاره لكتابه « تخليص الإبريز في تلخيص باريز » .

ولما جاء علي مبارك ورغم أنه لم يكن « أزهريًا » فإنه جعل حوار الحضارة على لسان شيخ من الأزهر اسمه علم الدين ، يناقش مستشرقًا إنجليزيًا جاء إلى مصر لطبع « لسان العرب » ، فتحاورا حول مزايا الحضارتين ، ودعاه المستشرق إلى أن يرحل معه إلى بلاد إنجلترا لكي يرى مظاهر الحضارة بنفسه ،

فيصطحب معه ابنه برهان الدين . ومن خلال الرحلة برًّا في أرض مصر وبحرًا حتى الشاطئ الفرنسي ، ثم التجول في فرنسا ، يكتب علي مبارك على مدى ١٥٠٠ صفحة موسوعةً للمعرفة في أربعة أجزاء ، ويتناول فيها من خلال الرحلة كل منجزات العصر ومخترعاته وعلومه ، ويناقش القضايا الفكرية المُثارة كقضية المرأة وعملها والحِجاب ومَدى الحاجة إليه ، إلى جانب الظواهر العلمية في الكون والعادات الاجتماعية في الشرق و الغرب ، وأحوال بعض المصريين الذين رحلوا إلى فرنسا مع عودة نابليون واستقروا هُناك . ويذكر جوانب من التاريخ القديم والمعاصر فيما يمكن أن يشكل دائرة معارف حديثة تؤكد خلاصة رأي علي مبارك في ضرورة الاستفادة الثقافية للقاء الشرق بالغرب من خلال التفتح والحوار . ومع أن « علم الدين » لم تأتِ آراؤه مباشرة على لسان مؤلفها ، كما كان الشأن مع رفاعة ، فإن حروف كلماته الأولى تحمل الحروف الرئيسية من اسم « علي مبارك » ، مما يوحي بالتطابق بين الشخصية والمؤلف .

ولقد كانت فكرة التّكوين العلمي للمواطن المتحضّر فكرة تشغل بال علي مبارك منذ بعثته إلى فرنسا ، فقد كتب قبل علم الدين كتابًا صغيرًا لا يلتفت إليه غالبًا يسمى « طريق الهجاء والتمرين على القراءة » ، وجعل الجزء الثاني منه مجموعة من النصوص التي تساعد على التعلم ساعده في اختيارها صالح مجدي تلميذ رفاعة الطهطاوي الشهير . والنظر في هذه النُّصوص الآن يذكرنا بمدى القصور الذي نعانيه نحن اليوم ونحن نختار « النُّصوص الأدبية » لتلاميذ المدارس بمعزل عن مضامينها الفكرية والعلميَّة وفي غيبة تصوُّر شامل لما نريد أن يصل إليه عقل التلاميذ ، أمّا نصوص « طريق الهجاء » فتعد قارئها لكي يكون صانع أحْداث لامؤلِّف خُطب ، وتلفت نظره طوال الوقت إلى الكون من حوله لكي يتأمل ويكتشف العالم ، فيتشرب التلميذ الحضارة

الحديثة من خلال اللغة ، ويترسخ لديه أيضًا أن اللغة تصلح وعاء للمعرفة ، ولا تكمن أهميتها في حفظ الاستعارات والتشبيهات ثم نسيانها جميعًا بعد الامتحانات .

في خط مواز للحوار الحضاري المثمر ، كان إنشاء المؤسسات التعليمية والثقافية الكبرى تأثرًا بما شاهده في أوربا ، وكان أهم مؤسستين أنشأهما علي مبارك ، هما « دار العلوم » و « دار الكتب » . والواقع أن فكرة « دار العلوم » اقتبسها علي مبارك من نجاح مؤسسة علمية شَهيرة في باريس وهي الكوليج دي فرانس Collège de France التي نشأت ولا تزال حتى اليوم ، كلية يؤمها كل الناس دون تقيد بمراحل دراسية أو شهادات تمنح ، ويختار لها أقدر الأساتذة في كل الفروع في الدراسات الإنسانية والعلمية . وعلى حذوها بدأ علي مبارك فكرته ، وكان الهدف أيضًا أن يؤمها كل من شاء دون قيد أو شرط من جميع أجناس الناس من أهل الوطن وغيرهم على أي هيئة أو صفة كانوا ، ودعا مجموعة من كبار أساتذة العصر لكي يحاضروا في الفروع المختلفة ؛ الطبيعة والفلك والتفسير والحَديث والعمارة والسكك الحديدية والأدب والفِقْه والتّاريخ والنبات . وأحيطت هذه الدّار بمناخ علمي ، جعل هذه البقعة خلية واعدة ، حيث تجاورت الكتبخانه ،ومعمل الكيمياء والطّبيعة ودار العلوم في مكان واحد .

وطوّر علي مبارك الفكرة بعد قليل حين بدأت تعطي ثمارها ، فقد قرر أن يجعل منها معهدًا يساعده في إعداد المعلمين لتنفيذ خطته الطموحة في تحديث التعليم وجعلها ، في الوقت نفسه ، فرصةً لكسر حدة ازدواجيَّة التعليم . وإذا كانت فكرة دار العلوم قد بدأت بقاعة محاضرات لكل الناس تعميمًا للثقافة – فإن فكرة إنشاء « دار الكتب » أو الكتبخانه الخديوية كانت عملاً في تعميم الثقافة والعلم مكملاً لفكرته التنويريَّة من خلال المعرفة . وتمت زوايا

هذا المثلث الثقافي بإنشاء مجلة « روضة المدارس » ، وإسناد رئاسة تحريرها إلى الشيخ رفاعة الطهطاوي ، أول من تحدث عن قيمة الصِّحافة في نفع الأمة في كتابه « تخليص الإبريز » .

وفي الوقت الذي كانت تتحاور فيه نظريته الحضاريَّة مع الآخر ، كانت تمتد من ناحية أخرى إلى تأصيل قيمة الذات ، وفي هذا الإطار صدرت موسوعته الضخمة الخطط التوفيقية في عشرين جزءًا ، لكي تقدِّم أخطر عمل تاريخي كتب عن مصر في العَصْر الحديث . ولكي تتسع بمجال النظرة إلى الشخصية القومية ، فتجعل تاريخها تيارًا متصلاً ، يبدأ من العصر الفرعوني حتى العصر الحديث ؛ مستوعبًا ومتمثلاً لكل التيارات التي مرت به . لقد كشفت الخطط التوفيقية إلى جانب نزعتها التأصيليَّة عن موهبة « التخطيط » التي تميز بها علي مبارك ، والتي جعلته قادرًا على إنجاز أعمال خطيرة ومتشعبة في أوقات محدودة ، سواء اتصلت بتأليف الموسوعات الكبرى من خلال تنظيم عمل معاونيه ، أو اتصلت بالتخطيط العمراني الدقيق الذي ترك علي مبارك من خلاله لمسات المهندس الرائع على خريطة مصر ، أو التَّخطيط لمياه النيل الذي كان يعشقه فنظم القناطر على مجراه وفُروعه بطريقة جريئة ودقيقة وعادلة ، نقلت توزيع المياه من هوى الأفراد وسطوتهم إلى صالح الجماعة وخيرهم ، وفكرة إقامة المشْروعات على عدة سنين بعد رَصْدها على حسب ما تسمح ميزانية الدولة ، ثم التخطيط الدقيق الذي وضعه لإلغاء « السخرة » .

ولقد تجلى عمق التنسيق بين الأصالة والحِوار والتَّخطيط في ثورته التعليميَّة التي لم يكن يكفي لنَجاحها ، اتساع الأحلام ولا حتى جودة الأفكار ، بل كان لا بد من إقناع الحُكّام وتوفير التمويل والقدرة على المتابعة ، وقد صنع ذلك بكفاءة عالية . وحين وجد أن بعض تفسيرات الفقهاء الضَّيِّقة تمنع من

التصرف في أموال الوقف – تقدم بجراءة لكي يضم الأوقاف إلى التعليم ويجعل مال المسلمين يصرف في تعليم الأمة ، واهتم بكل التفاصيل في عملية التعليم من المدير إلى المدرس إلى الطالب إلى المنهج إلى الكتاب ، في ظلال حلم عريض كان يريد من خلاله أن تدخل مصر إلى العصر الحديث بأسرع ما يكون ، وما زال شعار الحلم مرفوعًا بعد مرور أكثر من مائة عام على وفاته ، وعلينا أن نتساءل : ما الذي أعاق كثيرًا من جوانبه وشتَّتها وبدَّدها ؟

الفصل الثاني

أحمد مُحرَّم

(١٨٧٧ - ١٩٤٥)

شاعر مِصْريّ من أُصول جركسيَّة ، وُلد في مَدينة دمنهور ، عاصِمة محافَظة البحيرة في شمال الدّلتا ، لأبوين جركسيين في ٢٠ يناير سنة ١٨٧٧م الموافق للخامس من محرم سنة ١٢٩٤ هـ . ولم يَصْبر في طُفولته على التَّعليم النِّظامي ، فلم يمكث فيه إلا نحو ستَّة أشْهر ، فضل والده بعدها أن يوكله إلى أستاذ خاصّ ، فعلمه مَبادئ القراءة والكتابة ومَبادِئ علوم الدين وشيئًا من علوم اللغة [١] ، ثم واصل بعد ذلك تَثْقيف نفسه من خلال القِراءة النَّهمة ، وتفتَّحت موهبته الشِّعرية في سِن مبكِّرة ، حتى إنه نظم وهو في السّادسة عشرة قَصيدة عُدت من معلَّقات العَصر ، وهي التي مطلعها :

مَنازل سَلْمى لا عدتك الغَمائِم وإن دَرست بالجَزْع مِنْك الْمَعالِم

وقد أشاد بها وبصاحبها مؤرِّخ العَصْر عبد الرَّحمن الرّافعي ، عند حديثه عن شُعراء الوطنية ، وقال عنه : « شاعر مُهمّ من شعراء الوطنية والأخلاق ، كان أدباء الجيل يضعونه في صف شَوْقي وحافِظ ومطران ، وكان شيخ الشُّعراء إسماعيل صبري يتغنّى بشعر هؤلاء الأربعة ، ويطيب له التحدُّث عنهم . » وامتاز مُحرم إلى جانِب مكانته الشِّعرية بحرارة العاطفة وتذوُّقه للفن

والجَمال ، وقوة إيمانه واستمساكه طول حياته بمَبادئه الوطنيَّة ، وكان مُصطفى كامل يعجب به وبشعره ويُسمّيه « نابغة البحيرة » (٢) ، كما كان العَقّاد يقول عنه إنه شاعر مُجيد حَسن اللَّفظ ، جَيِّد المعنى ، وهو من حيث إجادة اللفظ والْمَعْنى والأسلوب يعتبر من أحْسن شعراء عصره .

وقد أصدر ديوانه الأول سنة ١٩٠٨ م ، وهي نفس السنة التي أصدر فيها خليل مُطْران ديوانه الأول كذلك ، وكانت أسماء أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وإسماعيل صبري وأحمد الكاشف وغيرهم تملأ السّاحة الأدبيَّة ، وكانت الْمَطْبوعات لذلك العصر - دواوين أو مؤلفات - يتّجه أصْحابها بإهدائها عادةً إلى أصْحاب النفوذ لمساندتهم ورعاية مواهبهم ، ولكن أحمد محرم اتجه سلوكًا مغايرًا تحدث عنه في مقدمة الديوان قائلاً : لَقد جَرى أكْثر الكُتّاب والشُّعراء على أن يهدوا مؤلفاتهم إلى من شاءوا من ذوي الثَّروة والجاه تعرضًا لمؤازَرتهم والانتِفاع بهم . . ولكني انصرفت بشِعري عن تلك المواقِف ، وبَرِئت إلى نفسي أن آخذ بهذه الأسباب . . وآثرت أن أهدي ديواني إلى « النيل » ذلك الأب البر الذي وهبني نعمة الحياة وأفاض عليَّ هذه المنح والصِّلات :

فيا نيلُ أنْتَ الْمُنى والحَيـاة ... وأنْتَ الأمـيرُ وأنْـتَ الأبُ
ويا نيلُ أنْتَ الصَّديق الوَفي ... وأنْتَ الأخُ الأصْدَق الأطْيَب
وأنت القَريض الذي أقْتَفي ... فيزهـو بِهِ الشَّرْق والمغْـرِب

ولعلَّ هَذا ما حَمل بَعْض مُؤرِّخي أدب النِّصف الأوَّل من القرن العشرين ، إلى أن يروا أن لَقب « شاعر النِّيل » الذي استَأْثر به حافِظ إبراهيم ، كان أوْلى به أحمد محرم الذي لم يحظ بلقب خاص في عَصْر الألقاب ، على حين حَظي شَوْقي بلَقب أمير الشُّعراء ، ومطران بلقَب شاعر القُطْرين ، وظل رابع الثَّلاثة دون لقب . يقول عمر الدسوقي (٣) : « ولقد حظي حافظ بالشهرة في

عالم الوَطنيات ، وهو في شعره الوطني لا يشعرك بتلك الحرارة التي يبعثها في نفسك شعر أحمد محرم ، ولكن عيب أحمد محرم أنه آثر العزلة بالريف ، حين فسدت الحياة في القاهرة ، واختلفَ النّاس فيما بينهم على المَبادئ السامية ، وكان في محرم زُهد وعِفّة وإيمان قويّ ، فلم يتملّق رئيسًا أو يعرف في الحَق لينًا ومُوارَبة ، وكان حافِظ كثير الاختِلاط بالنّاس ، فالتمس له أصدقاؤه المعاذير حين قصَّر ، وأغدقوا عليه عاطر الثّنا حين وفق . »

لقد كان محرم أقْرب إلى حَياة الضُّعفاء والبُسَطاء منه إلى حَياة الأغنياء والأقوياء ، وفي الوقت الذي وصف فيه كثير من مُعاصِريه مظاهر الأبهة والعَظمة في الجانب الثّاني ، كان هو يتغنّى بمَظاهر البَساطة والجَمال في القَرْية الصغيرة :

قُم للصَّلاة على هُدى وصَلاح	واسْجُدْ لِرَبِّك فالِق الإصْباح
دُنْيا بَدائِـع حُسْنهـا مَجْـلوة	في مَنْظَـر بهـج وجَوّ صـاح
هذا الجَمال الأخْضَر انتظم القُرى	وأظلها مـن جـاهِه بجَـناح
كجَنـاح جبْريـل تَظـل مـرفرفًا	فـي جـوه الْمُتقـاذِف الفيّـاح

وفي الجانِب الوطني كان مُحرم من دُعاة الجامعة الإسلامية في ظل تركيا ومن الدّعاة إلى الالتِفاف حول راية الخلافة العُثْمانية باعتبارها مظهرًا للوَحْدة في وجه مَطامع الغَرْب في العالم الإسْلامي :

هبوا بَني الشَّرْق لانَوْم ولا لعـبُ	حَتّى تعد القُوى أو تؤخَذَ الأُهب
ماذا تَظنـون إلا أن يحـاطَ بـكم	فلا يكونَ لَكُمْ منجًـى ولا هـرب
كـونوا بهـا أمَّة في الـدَّهر واحِدة	لا ينظرُ الغَرب يومًا كيفَ نَحْتَرِب

وكانَ شَديد العَداء للإنجليز ، عاتبًا على الشُّعراء الذين يميلونَ إلى مهادنتهم أو مصانعتهم ، و وصف بعض مظاهر الحضارة عندهم ، وكان يمثل

هؤلاء في رأي محرم ، الشاعران الكبيران أحمد شوقي وحافظ إبراهيم . وعندما كَتب شوقي قصيدته عن شكسبير [٤] ، أشاد بحضارة قومه الإنجليز واصفًا إياها بأنها قائمة على « الحق » :

أعْلى الممـالك ما كرسيـه الماء   وما دِعامتـه « بالحق » شمـاء
يا جيرة « المنش » حَلاّكم أبوتُكم   مـا لَـمْ يُطَـوقْ بـهِ الآبـاءَ أبْنـاء

وعندما كتب حافظ إبراهيم قصيدة في استقبال السير ماكماهون المعتمد البريطاني في مصر [٥] وصف قومه بـ « العدل » :

وعَدَلتموا فمَلَكْتموا الدُّ   نْيا وفي العَدْل الكِفـايَة
أنْتم أطبـاء الشُّعـو   ب وأنْبَل الأقْـوام غايَة

لكن أحمد محرم لم يرضَ عن إسْناد صفة « الحق » أو العَدل للمحتلين ، فكتب يخاطب الإنجليز معرِّضًا بالشاعرين :

يا أكثر النّاس إنصـافًا ومَعْـدَلة   « العَدْلُ » يصعق والإنصاف يحْتَضِرُ
نِعْمَ الشَّريعة ما سَنَّت حَضـارتكُم   « الحَقُّ » يُخْذَلُ والعُـدْوان يَنْتَصِرُ

وإذا كان الإنجليز يجدون إطراء من بعض الشعراء ، فإنهم يجدون عونًا وتأييدًا من الحكام والأمراء ، وأولئك كان يتخوَّف كثير من شُعراء الوطنية من التعرض لهم تصريحًا أو تلميحًا ؛ لما يعلمون أنه مترتب على ذلك من منع الخير واستجلاب الضَّرر ، لكن محرم لم يكتفِ بإذاعة شِعره ضد هؤلاء ، بل إنه كتب قصيدة في التَّحريض بالخديو عَبّاس نَفْسه شاعَت على ألْسِنة الناس لذلك العصر ، وجاء فيها البيتان المشهوران :

رأيت الشَّعْبَ ، والأمْثالُ جمّ   عَلى ما كانَ مالِكُـهُ يَـكونُ
وأعْجَبُ ما أرى شَعْبٌ نَحيفٌ   يَسوسُ قطيـعه راعٍ بَديـنُ

ويبقى ديوان « مجد الإسلام » أو ما أطلق عليه « الإلياذة الإسلامية »

أشهر عمل شعري يتميز به أحمد محرم ، وهو من حيث الكَمّ يتجاوز سبعة آلاف بَيْت تخصص لرصد تاريخ الإسلام وأيامه الكبرى وعُظَماء رِجاله ، وفي مقدمتهم شَخصية الرَّسول ﷺ . وقد نبتت الفكرة الأولى ، كما يقول أحمد محرم ، في ذِهْن السيد محب الدين الخطيب صاحب مجلّة الفتح ، والذي كان يدعو إلى كتابة « الإلياذة الإسلامية » على غرار الْمَلاحم اليونانيَّة والملاحِم الفارسيَّة التي ترصد مجد هذه الأمم ، وكان قد تحدث بالفكرة من قبل إلى أحمد شوقي ، الذي كتب بعض القَصائد الإسلامية ، لكنها لم تحقق فِكْرة الخطيب ، فتوجَّه إلى أحمد محرم سنة ١٣٥٣ هـ الذي استجاب له ورصد جانبًا هامًا من حياته لنظم السيرة الإسلامية نظمًا وصفه أحمد زكي أبو شادي بقوله [٦] : « تاريخ ليس مجرد تاريخ إنما هو عَرض فني شائق للرّوح الإسلامية العالية التي فتحت الأقطار ونشرت العدل واستوعبت الثقافة . . إنه الشاعر الإسلامي الذي يستطيع بمواهبه أن ينصف روح الإسلام وسيرته ، وأن يكون القُدْوة لغيره من الفَنانين والْمُصوِّرين والنَّحاتين وسواهم لتخليد روح الإسلام الفنية في آثارهم كما يخلدها هو في شعره . »

ولقد حاول الشاعر أن يَجدَ من يطبع له الديوان ، وسعى كثيرًا في حياته ولكن قَصائِده السّابقة ذات النَّزعة السِّياسية المعارِضة الحادَّة كانت تفشل مسعاه ، ولم يقدر له أن يرى ديوانه مطبوعًا في حياته ، ولم تظهر طبعته الأولى إلا في سنة ١٩٦٣ ، بعد نحو عشرين عامًا من وفاة الشّاعِر ، على يد الأستاذ محمد إبراهيم الجيوشي ، وقد تولى ابن الشاعر طبعه مرة ثانية بعد مرور عشرين سنة أخرى سنة ١٩٨٢ .

وقد أطلق مصطلح « الإلياذة » على هذا العمل المطول ، وهو إطلاق يظل موضع تساؤل من النّاحية النقدية ، لأن مفهوم « الملاحم » الذي تندرج تحته « الإلياذة » ، يختلف عن مفهوم نظم التّاريخ أو الاستلهام الشِّعري له .

وعلى أية حال ، فإن اعتبار ديوان من الدّواوين ملحمة لا يضيف إلى رصيده شيئًا في ذاته ، والشاعر يحرص في مقطوعاته التي بلغت مائة وتسعًا وستين مقطوعة أن يكون شَديد الارتباط بتاريخ الدّعوة في صَدْر الإسلام ؛ من حيث تَرْتيب الأحداث واقتِباس آيات قرآنية أو أحاديث نبوية أو عبارات مأثورة تمهد لكتابة قصيدة حول حادثة معينة .

لكن دور الشعر في هذه القَصائد لا يقف عند وظيفة « النظم » ، وإنما يتمثّل كذلك في إشاعة جَو من التأمل والعاطِفة ، كما يحدث في القصيدة الأولى التي تحمل عنوان : « مطلع النور الأول من أُفق الدعوة الإسلامية » :

املأ الأرْض يـا مُحَمَّد نـورا	واغمر النّاسَ حكمةً والدُّهـورا
حجبتك الغُيـوب سـرًّا تجلى	يكْشِفُ الحُجْبَ كلها والسُّتُورا
أنت أنشأت للنُّفوس حَـياة	غَيَّـرتْ كـل كائِـنٍ تَغْيِيـرا

وعلى هذا النَّحو تسيرُ الْمَقْطوعات الْمُتتالِية متحدِّثة عن غار حِراء ودار الأرقم وغار ثور وخَيْمة أم معبد وقُباء وأبي بكر وسُراقة والهِجْرة وبلال والمؤاخاة ، ومواجهة اليَهود ، وغزوة بدر ، ومصرع أبي جهل ، وغزوة أحد ، ومقتل حمزة ، وأمهات المؤمنين ، واستقبال وفود القَبائل والسرايا التي أرسلها الرسول إلى تُخوم الدولة ، وبطولات كبار الصحابة في الفُتوح ومواقِفهم في نَصْر الدَّعوة . . وهكذا يُشكِّل الدّيوان من حيث المادة الشعريَّة عملاً يقترن باسم الشّاعر أحمد محرم .

الفصل الثالث

أحمد الشّايب (١٨٩٦ - ١٩٧٦)

يعد أحمد الشايب واحدًا من النُّقاد الذين تردَّدت أسماؤهم في الصحافة الأدبيَّة في مِصْر في العقد الثالث من القرن العشرين ، ثم عرفت مؤلَّفاتهم الأكاديمية الجامعية بدءًا من العِقْد الرّابع ،وكان لبعضها تأثيره الواضح في مَسيرة الحَياة الأدبية والنقدية ،ولا يزال كثير من الآراء التي قَدَّمتها هذه المؤلفات موضع اهتمام الدارسين والقراء .

تخرج أحمد الشايب في دار العلوم سنة ١٩١٨ ، وعمل مدرسًا للغة العربية في مدينة بنها شمال القاهرة في مدرستها الابتدائية حتى سنة ١٩٢٢ ، ثم انتقل إلى المدرسة الحسينية بالقاهرة ، فالمدرسة العباسية الثانوية بالإسكندرية حتى سنة ١٩٢٦ ، حيث اختاره طه حسين ، من بين من اختارهم من الكتاب والنقاد خارج الجامعة ليلحقوا بجامعة فؤاد الأول .

كان الشّايب قد انغمس فور تخرجه في موجة الحياة الوطنيَّة التي اجتاحت مصر سنة ١٩١٩ مع ثورة سعد زغلول ، وانضم إلى الشُّعراء والنقاد الذين يحملون راية الوَطنيَّة ، وأشار في مؤلَّفاته اللاحِقة إلى بَعْض من نُصوصه الشِّعرية [1] . وقدم الشَّايب خلال هذه الفترة مجموعة من المقالات حول الروّح القوميَّة في الأدب ، والقيمة الأدبيَّة للغة العامية ، وهي مقالات كانت تتَّفق مع نزعة إحْياء الرّوح الوطنيَّة المصرية لِذَلك العَهد ، والتي شارك فيها

كُتاب مُبدِعون في مَجال الفن القَصصي ؛ خاصَّةً من أمثال يحيى حقي وعيسى عبيد وجماعة المدرسة الحديثة التي تلتف حول مجلة « السفور » ، كما كتب الشّايب مجموعة من المقالات التي تناقش بطريقة تنزع إلى التّجديد دَواوين بَعْض الشُّعراء الْمُعاصِرين ؛ مثل أحمد شوقي وأحمد زكي أبو شادي ومحمود أبو الوفاء وعلي الجارِم . وكان متأثرًا في هذا بمنهج طه حسين بل وبأسلوبه ، فهو يقول في مقدمة حديثه عن ديوان « الشفق الباكي » لأحمد زكي أبو شادي : « سم هذه الفصول نقدًا أدبيًا أو سمها ملاحظات تحليلية ، أو سمها تحبيذًا أو مُجامَلة ، أو سَمِّها ما شِئْت أن تسميها ، فليست تعنيني هذه التّسمية ، ما دمت أذهب فيها مذهبًا صريحًا نتفق عليه قبل كل شيء ، وما دمت زعيمًا لك أن أضع يدك على الْمُقدِّمات قبل النتائج فيما أحاول إثباته ، إلا أن شيئًا واحدًا يجب أن أحتفظ به لنَفْسي منذ الآن ، ذلك هو نَفْسي الأدبية ، وما قد يدعونها ‹‹ شخصيتي ›› الأدبية ، التي لا مفر منها للباحث ، بل لا بدَّ مِنْها لتذوُّق الأدب وشَرْح أسراره وبَيان بَلاغته . »[٢]

ومن الدِّراسات النَّقدية التي لفتت الأَنْظار إلى الشّايب في هذه الفترة دِراسته التي نَشَرها في جريدة « وادي النيل » وجريدة « كوكب الشرق » عامي ١٩٢٨ ، ١٩٢٩ ، على ثَلاث عشرة حلقة بعنوان « الغزل في تاريخ الأدب العربي كما يراه برونتير » ، وهو يشير إلى الناقد الفرنسي فرديناند برونتير (١٨٤٩ – ١٩٠٦) الذي كان يعد واحدًا من أبرز المتأثرين بالروح العلميَّة في النقد الأدبي ، والداعين إلى دراسة الأجناس الأدبية على أنها كائنات حيَّة تخضع لمفْهوم النُّشوء والارتِقاء الذي تحدث عنه دارون .

ولا شَكَّ أن فتح ملف الغزل العربي عند الشّايب تَمَّ بتأثير إثارة القضية على يد طه حسين قبل ذلك بسنوات قليلة سنة ١٩٢٤ في جريدة السياسة ، في مقالاته التي حملت عنوان « الغزلون » ونشرت من بعد في « حديث

الأربعاء » [٣] . ويقرب الشايب بين مفهوم برونتير والأجناس الأدبية العربية حين يضرب مثلاً من جنس « الحماسة » الذي كان خاضعًا في الجاهلية لسلطان العصبية للقبيلة ، وفي الإسلام لسلطان العصبية الدينية ، وبعد عصر الفُتوح تحول إلى صراع داخلي . أما الغَزل فقد نَما كجنس أدبي نشأ في العصر الجاهلي وتطور في صدر الإسلام والعصر الأموي ثم بلغ الذروة في العصر العباسي ، ثم نالته أمراض أصابته بالعقم الشديد ؛ فاتخذ ألوانًا من الصناعة اللفظية والغزل بالمذكر حتى لفَظ أنفاسه الأخيرة ، ثم بدأ في إعادة دورته من جديد في العصر الحديث متأثرًا بالمذاهب الأدبية الوافدة [٤] .

ولقد لفتت هذه المقالات أنظار المشتغلين بالتَّجديد في الحياة الأدبية لذلك العصر وعلى رأسهم طه حسين الذي كان يتصدّى لتدْريس الأدب في كُلِّية الآداب بجامعة فؤاد الأول ، فاختار أن يضم هذا المُدرِّس الدَّرعميَّ إلى هيئة التدريس بالجامعة ، وكان قد ضَمَّ من قبله أحمد أمين من نوابغ خريجي مدرسة القضاء .

ومع الجامعة بدأ الشايب يركز اهتمامه على الدِّراسات الأكاديمية ، فاهتم بفرع البلاغة الذي كان أمين الخولي منشغلاً بالتَّجديد فيه طوال عقد الثلاثينيات ، وصدرت له دراساته عن « البَلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها » سنة ١٩٣١ ، و « مصر في تاريخ البلاغة العربية » سنة ١٩٣٤ ، و « البلاغة وعلم النفس » سنة ١٩٣٩ ، وهو العام الذي أصْدر فيه أحمد الشّايب كتابه المشهور « الأسلوب » .

ويجيء كتاب « الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبيَّة » ، محاولاً عرض خلاصة التراث البلاغي العربي حول « بناء العبارة » في ضَوْء الدراسات البَلاغية الحَديثة ، وانطلاقًا من تَعْريف البَلاغيّين أنْفُسهم ، ومن ثم تَوْسيع دائرة البحث البَلاغي ليشْمَل ميدانين رئيسيين هما : الأسْلوب والفُنون الأدبيَّة ، وقد حاول تطبيق تَصوُّراته على بعض الأجْناس الأدبيَّة

المُعاصِرة حين تَحدَّث عن المقاييس الفنيَّة للمقال من خلال مقال لأحمد أمين في « فيض الخاطر » ، وعن فَنّ السيرة من خلال « حياة محمد » لمحمد حسين هيكل ، وعن السّيرة الذاتية من خلال « الأيام » لطه حسين ، وعن فن الرّواية الحَديثة من خلال كِتابات الرّوائيين المعاصرين له (٥) .

في سنة ١٩٤٠ صدر للشايب كِتاب « أصول النقد الأدبي » ، وقد جاء متأثرًا بالرّوح التحديثيَّة العامَّة التي سادت كتاب « الأسلوب » ، وبما أتيح للشّايب من قراءات أجنبيَّة وخاصَّةً كِتاب أصول النقد الأدبي الذي كتبه « ونشستر » والذي أشار إليه الشايب كثيرًا ، إلى جانب إشارات إلى ماتيو أرنولد وكرومبي ، وبعد أن يثير الشايب جدلاً حول مصدر كلمة « أدب » التي لم ترد في القُرْآن الكريم ، يعقد فصلاً للحديث عن عناصر الأدب ، فيقف بالتّحليل أمام « العاطفة » و « الذوق » و « ثقافة الناقد » ، ويناقِش آراء وردزوورث التي يعتبر فيها النُّقاد عالة على الأدَب ، ثم يقف أمام الخيال والحقيقة والصورة الأدبية والسرقات الأدبية والمُوازنات والمُقارَنة بين مفهوم الشعر والنثر عند القُدَماء والمحدثين .

وقد تابع الشّايب إصْداراته الأكاديمية ، فصَدر له سنة ١٩٤٥ كتابه « تاريخ النَّقائض في الشعر العربي » ، لكنه عاد فأصْدر دراساته التي كان قد قَدَّمها في شَكْل مقالات صحفية خلال العِشْرينيات والثَّلاثينيات في كِتاب أسماه « أبحاث ومقالات » سنة ١٩٤٦ ، ثم صدر له كتيب عن « دِراسة أدب اللُّغة العربية في مصر في النصف الأول من القرن العشرين » وذلك سنة ١٩٥٠ في العيد الفضي لجامعة فؤاد الأول ، وأصدر ١٩٦٧ كتابه عن « الجارم الشاعر : عصره - حياته - شعره » .

وكان الشايب قد تدرَّج في المناصِب الجامعيَّة فأصبح وكيلاً لكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول سنة ١٩٤٨ ، وممثِّلاً لها في مجلس الجامعة ١٩٤٩ ، ثم انتقل إلى كلية دار العُلوم - رئيسًا لقِسْم البلاغة والنَّقد الأدبي ثم وكيلاً لها .

الهوامش

الباب الثاني
الفصل الأول

(١) انظر محمد الحبيب بلخوجة : إيجابيات العولمة وسلبياتها ، ضمن ملف « العولمة والهوية » . ص ٩٢ ، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية - الرباط ، ١٩٩٧ .
(٢) انظر د. عبد العزيز التويجري : « الهوية والعولمة من منظور حق التنوع الثقافي في ضوء فلسفة حوار الأديان والحضارات » . المرجع السابق ، ص ١٦٠ ، ١٦١ بتصرف / (٣) السابق ص ٩٢ .
(٣) انظر كتاب « فخ العولمة » الاعتداء على الديمقراطية ، تأليف هانس بيتر مارتيني وهارولد شومان ، ترجمة د. عدنان عباس علي . سلسلة عالم المعرفة ، أكتوبر ١٩٩٨ .
(٤) د. نبيل علي : صورة الثقافة والحضارة العربية الإسلامية في الإنترنت . تونس ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ١٩٩٩ ص ٢٣ .
(٥) انظر د. نبيل علي : المرجع السابق ، ص ٨ وما بعدها .
(٦) انظر بعض تفاصيل هذا الحوار في التعقيب المطول للدكتور سامر عكاش في مجلة المستقبل ١٠ / ١٩٩٨ على دراسة د. محمد عابد الجابري عن « الهوية والعولمة والثقافة » في مجلة المستقبل ٢ / ١٩٩٨ .
(٧) د. عبد العزيز بلقزيز : العولمة الثقافية ، ص ٩٥ ، مجلة المستقبل العربي ، مارس ١٩٩٨ .
(٨) د. بول سالم ، الولايات المتحدة والعولمة ، المستقبل ، فبراير سنة ١٩٩٨ ص ٨٧ .
(٩) انظر : د. جلال أمين : العولمة والهوية الثقافية والمجتمع التكنولوجي الحديث . المستقبل ، أغسطس ١٩٩٨ .
(١٠) راجع المرجع السابق ص ٦٤ .
(١١) د. نبيل علي ، مرجع سابق ، ص٣ .

(١٢) انظر : د. ناصر الدين الأسد : « الهوية والعولمة » ضمن إصدار « العولمة والهوية » . مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية ، ١٩٩٧ ص ٦ .
(١٣) نقلاً عن الدكتور أحمد ثابت : العولمة والخيارات المستقلة . المستقبل العربي ، ١٩٩٨ ص ٢٠ .
(١٤) انظر : د. عبد العزيز التويجري : مرجع سابق ، ص ١٦٧ .
(١٥) نشرت في مجلة الثقافة العالمية ص ٦٠ - ٦٦ .
(١٦) د. جلال أمين : مرجع سابق ، ص ٨ .
(١٧) د. نبيل علي : العرب وعصر المعلومات . سلسلة عالم المعرفة ، ص ٢٢ ، إبريل ١٩٩٤ .
(١٨) المرجع السابق ، ص ٣٢٢ .
(١٩) صورة الثقافة والحضارة العربية الإسلامية على الإنترنت . المنظمة العربية للثقافة والعلوم ، تونس ص ٣٣ ، ١٩٩٩ .
(٢٠) انظر : العرب وعصر المعلومات . مرجع سابق ، ص ٣٤٧ .
(٢١) عالجنا هذه القضية بالتفصيل في كتابنا « إنقاذ اللغة من أيدي النحاة » . دمشق ، دار الفكر المعاصر / بيروت ، ١٩٩٩ .
(٢٢) انظر الدكتور أحمد كمال أبو المجد « العولمة والهوية ودور الأديان » في مطبوعات العولمة والهوية . أكاديمية المملكة المغربية ، مرجع سابق .

الفصل الثاني

(١) انظر تفصيلات حول هذه القضية في « فجر الإسلام » لأحمد أمين ، الباب الخامس ، ص ١٤٠ وما بعدها .
(٢) انظر : المسلمون في آسيا الوسطى والبلقان ، د . محمد حرب . ص ١٠ وما بعدها ، المركز المصري للدراسات العثمانية ١٩٩٣ - القاهرة .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٢ .
(٤) انظر : المسلمون في الصين في العصر الحديث ، د . السعيد رزق حجاج . ١٩٨٥ - القاهرة ، ص ١٦ وما بعدها .
(٥) المسلمون في آسيا الوسطى : مرجع سابق ، ص ١٨ .
(٦) عبد القادر محمد سيلا : المسلمون في السنغال ؛ معالم الحاضر وآفاق المستقبل .

كتاب الأمة (قطر) ١٩٨٥ ، ص ١٤٦ .

(٧) إيفون بزيك حداد : المسلمون في أمريكا . ص ١٤ وما بعدها ، مركز الأهرام للدراسة والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٤ .

(٨) انظر لمزيد من التفصيل : سيد عبد المجيد بكر : الأقليات المسلمة في أوربا . الرياض ١٩٨٥ ، ص ٣٣٠ وما بعدها .

(٩) انظر : هوية المسلمين وثقافتهم في أوربا . ص ١٥٣ وما بعدها ، المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة : إيسسكو ١٩٩٢ .

(١٠) انظر حول هذه القرارات وتحليلها ، دراسات الدكتور رشدي طعيمة القيمة في كتابه « الثقافة العربية الإسلامية بين التأليف والتدريس » . دارالفكر العربي - القاهرة ١٩٨٨ - الدراسة الثانية ، الثالثة ، الرابعة .

(١١) انظر لمزيد من التفاصيل : المرجع السابق ، ص ١٨٨ وما بعدها .

(١٢) نقلا عن كتاب : المسلمون في الصين في العصر الحديث . ص ١٢١ وما بعدها .

(١٣) انظر : هوية المسلمين وثقافتهم في أوربا . مرجع سابق ، ص ٨٥ وما بعدها .

(١٤) المرجع السابق ، ص ١٠٣ وما بعدها .

الفصل الخامس

(١) انظر : لسان العرب لابن منظور ، مادة : فرس .

(٢) جمهرة اللغة لابن دريد ، ١٦٠٥ .

(٣) انظر : ص ٢٧٢٣ .

(٤) انظر : ص ١٦٣ .

(٥) انظر : ص ٦٤٨ .

(٦) انظر : ص ٥٣٦ .

(٧) لسان العرب : مادة فرس .

(٨) الفروسية (سباق الخيل والإبل - الرمي - المصارعة - السباحة - الركض - حكم النرد والشطرنج) تأليف ابن قيم الجوزية ، الإمام شمس الدين ابن عبد الله محمد بن أبي بكر الزرعي الدمشقي ، تحقيق : محمد الديني الفتيح . مكتبة دار التراث للنشر والتوزيع ، المدينة المنورة ، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.

(٩) المرجع السابق ، ص ٠٧٠

(١٠) المرجع السابق ، ص ٢٧٥ .
(١١) «الاعتبار» تأليف : أسامة بن منقذ ، مراجعة وتدقيق : الدكتور حسن الزين - دار الفكر الحديث للطباعة والنشر - بيروت - سنة ١٩٨٨ .
(١٢) لتفاصيل معارك أسامة ، ومواقفه البطولية ، انظر كتاب : أسامة بن منقذ : الأمير الفارس والأديب الشاعر ، سيرة حياتية ، بقلم : أحمد قدري الكيلاني . المكتبة العربية - حماة - سورية - سنة ١٩٧٧ .
(١٣) لمزيد من التفاصيل ، انظر المرجع السابق ، ص ١٦ وما بعدها .
(١٤) الاعتبار ، ص ٦٦ .
(١٥) المرجع السابق ، ص ٦٦ .
(١٦) المرجع السابق ، ص ١٢١ .
(١٧) المرجع السابق ، ص ٦٨ .
(١٨) انظر : أسامة بن منقذ ، مرجع سابق ، ص ٣ .
(١٩) الاعتبار ، ص ٥٣ .
(٢٠) المرجع السابق ، ص ١١٥ .
(٢١) المرجع السابق ، ص ٦٠ .
(٢٢) المرجع السابق ، ص ٥٤ .
(٢٣) المرجع السابق ، ص ٢٣ .
(٢٤) المرجع السابق ، ص ٢٢ .
(٢٥) المرجع السابق ، ص ٤٠ .
(٢٦) السابق ، ص ١٢٤ .
(٢٧) المرجع السابق ، ص ١٢٦ .
(٢٨) المرجع السابق ، ص ١٢٣ .
(٢٩) ديوان أسامة بن منقذ ، تحقيق : دكتور أحمد بدوي ، وحامد عبد المجيد . ص ١٥٤ ، عالم الكتب ، بيروت ، الطبعة الثانية ، سنة ١٩٨٣ .
(٣٠) المرجع السابق ، ص ٢٧٥ .
(٣١) السابق ، ص ٢٧٦ .

(32) Jaston Paris: *La Légende de Saladin*. Journal des Savants, Mai, 1893.

(٣٣) حول تفاصيل آراء المؤرخين في هذه القصة ، قدري قلعجي : صلاح الدين الأيوبي . دار الكاتب العربي ، بيروت . والناصر صلاح الدين للدكتور عبد المنعم ماجد ، وصلاح الدين الأيوبي لعبد الله ناصح علوان ، حيث نوقشت آراء المقريزي وابن خلكان وابن الأثير وغيرهم من المؤرخين .

(٣٤) انظر : ملكوم كامرون ليونز ، ود . أ. ب. جاكسون : صلاح الدين ، ترجمة : دكتور علي ماضي ، مراجعة : دكتور نقولا زيادة ، دكتور فهمي سعد . الأهلية للنشر والتوزيع ، بيروت سنة ١٩٨٨ .

(35) Gaston Paris: Op. cit ., Mai, 1893. p. 285.

(٣٦) انظر : ملكون كامرون ليونز ، مرجع سابق ، ص ٢٢ ، نقلاً عن يوميات ريتشارد الأول ، ص ٧٢ .

(37) Gaston Paris: Op. cit., p . 287 .

(38) Jaston Paris: *La Légende de Saladin.* Journal des Savants, Mai,1893.

(39) Ibid ., p. 286.

(40) Gaston Paris: Op. cit., p. 288.

(41) Ibid., p. 288 .

(٤٢) انظر : قدري قلعجي : صلاح الدين الأيوبي ، قصة الصراع بين الشرق والغرب خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر للميلاد . دار الكاتب العربي ، الطبعة الخامسة ، سنة ١٩٧٩ ، ص ٣٣٨ وما بعدها ؛ وعبد الله ناصح علوان : صلاح الدين الأيوبي . مرجع سابق ، ص ٨٠ وما بعدها .

(43) *Saladin; Le Plus Pur Héros de le l'Islam*. p. 188.

(44) Gaston Paris: Op. cit.

(45) Ibid .

الفصل السادس

(1) Saint Beuve : Nouveau Landis .

وانظر تفصيلات أكثر عن هذه النزعة في كتابنا « الأدب المقارن ؛ النظرية والتطبيق » .

(2) P. V.Tieghem: Histoire Littéraire de l' Europe et de l'Amerique.

(3) P. V. Tieghem: Op. cit., p. 308 .

(4) Jean Comp: *La Littérature Espagnole*. (Que sais-je ?) 1953.

(5) James Fernand Cahen: *La Littérature Americane*. (Que sais-je ?) 1961.

(6) Ibid., p. 84 .

(7) Times, December 31, 1999. R. Sehichel : *The Arts; 100 Years Of Attitude*.

(8) *Poète d'Aujaurd'hui: Tzara*. Paris, 1970.

(9) *Sept Manifests DADA*. Paris, 1963.

(10) *Histoire Du Surréalisme .. Maurice Nadeau*. Paris, 1960.

(11) *La Littérature Americaine:* Op. cit.

(١٢) انظر : ديوان خليل مطران : الجزء الأول ، ص ٨ .

(١٣) العقاد : مطالعات في الكتب والحياة ، ص ٤ .

(١٤) مختارات المنفلوطي ، ص ١٢١ - ١٢٤ .

(١٥) المقتطف ، يناير ١٩٢٦ .

(١٦) انظر : د. حمدي السكوت : الرواية العربية الحديثة ؛ ببليوجرافيا ومدخل نقدي (١٨٦٥ - ١٩٩٥) .

(١٧) انظر كتابنا : الأدب المقارن ؛ النظرية والتطبيق (سبق الإشارة إليه) .

(١٨) محمود تيمور : اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة . ص ٢٠ وما بعدها .

(١٩) يحيى حقي : فجر القصة المصرية . ص ٨٠ وما بعدها .

(٢٠) انظر : د. الطاهر أحمد مكي : القصة القصيرة ؛ دراسات ومختارات . ص ٨٦ وما بعدها .

(٢١) انظر : د. الطاهر مكي المرجع السابق . ص ١٠٠

(٢٢) انظر : د. علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي . سلسلة عالم المعرفة . وقد رجعنا إليه في مجال تطور الفن المسرحي .

(٢٣) انظر : مقالنا حول « بدايات توفيق الحكيم » . مجلة المنتدى الأدبي ١٩٩٨ .

الفصل السابع

(1) *Poète d'Aujaurd'hui: Tzara*. Paris, 1970.

(2) Tzara: *Sept Manifestes DADA*. 1924.

اعتمدت هنا على نسخة *Sept Manifestes DADA*. Paris, 1963

الفصل الثامن

(١) أحمد الأخضر غزال : توفير المصطلحات وضبطها وتوحيدها وتعميقها . مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية . قضايا استعمال اللغة العربية في المغرب - الرباط ، نوفمبر ١٩٩٣ م .

(٢) د. محمد عناني ، المُصطلحات الأدبية الحديثة . ص ٣٠ .

(٣) د. صلاح فضل : مناهج المعاصر . ص ٦ ، دار الآفاق العربية - القاهرة ١٩٩٧ م .

(٤) د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص سلسلة (أدبيات) . القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٦ .

(٥) المعجم الوسيط . جـ ١ ص ٤٢٣ .

(٦) « عبد القادر القط » : قضية المصطلح في مناهج النقد الأدبي الحديث . المجلة العربية للعلوم الإنسانية - الكويت ، ١٩٩٤ .

(٧) د. عبد القادر القط : المرجع السابق .

(٨) انظر د. شاكر الفحام : إشكالية المصطلح وضعًا وتوْحيدًا ، ودور مكتب تنسيق التعريب في خدمة المجتمع ، ضمن كتاب « قضايا استعمال اللغة العربية في الغرب » مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية - الرباط ١٩٩٣ .

الباب الثالث

الفصل السادس

(١) الأدب الشعبي في بلد الشراع . ص ١٠٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٠٧ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٠٨ .

(٤) من أغاريد البحر والبادية . ص ١١٢ .

(٥) المرجع السابق ، ص ١١٤ .

(٦) موسيقى الشعر / إبراهيم أنيس . ص : ١٤٦ .
(٧) انظر العصر العباسي الأول : د. شوقي ضيف . ص ٢٤٢ .
(٨) إبراهيم أنيس : المرجع السابق ، ص : ١٤٦ .
(٩) انظر : « التطور والتجديد في الشعر الأموي » د . شوقي ضيف . ص ٣١٤ .
(١٠) إعجاز القرآن للباقلاني . ص ٥٨ ، نقلاً عن د . أنيس .
(١١) موسيقى الشعر . ص ١٤٣ .
(١٢) انظر : سالم الغيلاني ، من أغاريد البحر والبادية . ص ٣٢ .
(١٣) انظر : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري - د. محمد مصطفى هدارة . ص ٥٦٦ وما بعدها .
(١٤) موسيقى الشعر - د . إبراهيم أنيس : الفصل العاشر : تنوع القوافي .
(١٥) المنهل الصافي على فاتح العروض والقوافي : تأليف نور الدين السالمي العماني . ص ٥١ (سلطنة عُمان - وزارة التراث القومي والثقافة) .
(١٦) المرجع السابق ، ص ٥٢ .
(١٧) انظر : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، د. نبيلة إبراهيم . ص ١٢٦ وما بعدها .
(١٨) المرجع السابق ، ص ٢٣٤ .
(١٩) انظر : بناء لغة الشعر ، تأليف جون كوين ، ترجمة الدكتور أحمد درويش . ص ١٠٣ الطبعة الأولى - مكتبة الزهراء ، القاهرة . ١٩٨٥ .
(٢٠) انظر : الأدب الشعبي في بلد الشراع . ديوان الشاعر سعيد عبد الله ولد وزير، جمع وتحقيق سالم بن محمد الغيلاني . ص٧٠ وما بعدها .
(٢١) المرجع السابق ، ص ٧٠ - ٧١ .
(٢٢) المرجع السابق ، ص ٧٣ .
(٢٣) انظر في ديوان ولد وزير على سبيل المثال ص : ٧٨ ، ٨١ ، ٨٣ ، ٨٥، ٨٦ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ٩٨ ، ١٠١ . . . إلخ .

الفصل الثامن

(١) « رحلة جبلية ، رحلة صعبة » سيرة ذاتية ، فدوى طوقان . دار الشرق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، الطبعة الثالثة ١٩٨٨ .
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة ، فدوى طوقان . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،

الطبعة الأولى ١٩٩٣ .
(٣) رحلة جبلية . ص ١٤ .
(٤) السابق ، ص ٣٠ .
(٥) رحلة جبلية ، رحلة صعبة . ص ٥٣ .
(٦) انظر : رحلة جبلية ، رحلة صعبة . ص ٥٤ .
(٧) المرجع السابق ، ص ١٢٧ .
(٨) السابق ، ص ٦٨ .
(٩) رحلة جبلية . ص ١٢٧ .
(١٠) رحلة جبلية . ص ٢٠٨ .

الباب الرابع

الفصل الأول

(١) انظر دراسة تفصيلية حول « الوعي بالآخر » في علم الدين ، في كتابنا تقنيات الفن القصصي . القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ١٩٩٨ .
(2) Louca Anowar: *Voyageurs et Écrivains Égyptiens en Frans au XIXè Siècle*. p. 88 et suivantes.
(٣) رواية « زينب » طبعة دار المعارف ١٩٧٤ ، ص ١٠ .
(٤) انظر دراسة حول هذا الموضوع في كتابنا الأدب المقارن ؛ النظرية والتطبيق . القاهرة ، الزهراء – ١٩٨٥ .
(٥) يحيى حقي : فجر القصة المصرية . القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٤٩ .
(٦) انظر عصفور من الشرق . ص ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ .
(٧) السابق ، ١٠٢ – ١٠٤ .
(٨) السابق ، ١٦٠ – ١٦٧ .
(٩) السابق ، ١٧٠ – ١٨٣ .

الباب الخامس

الفصل الثاني

(١) محمد أحمد محرم : مقدمة ديوان مجد الإسلام ص ٩ .

(٢) الرافعي : شعراء الوطنية . ص ١٨٩ .
(٣) عمر الدسوقي : في الأدب الحديث . جـ ٢ ، ص ١١٦ .
(٤) الشوقيات . جـ ٢ ، ص ٦ .
(٥) ديوان حافظ . جـ ٢ ، ص ٨٢ .
(٦) ديوان مجد الإسلام . ص ٣٤ .

الفصل الثالث

(١) الشايب : أبحاث ومقالات النهضة . سنة ١٩٤٦ ص هـ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١ .
(٣) حديث الأربعاء . جـ ١ ، ص ١٧٣ وما بعدها ، دار المعارف ، ١٩٨٢ .
(٤) الشايب : أبحاث ومقالات ، ص ٢١٥ وما بعدها .
(٥) الشايب : الأسلوب – دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية . ص ٨ ، ١٢٥ وما بعدها .

